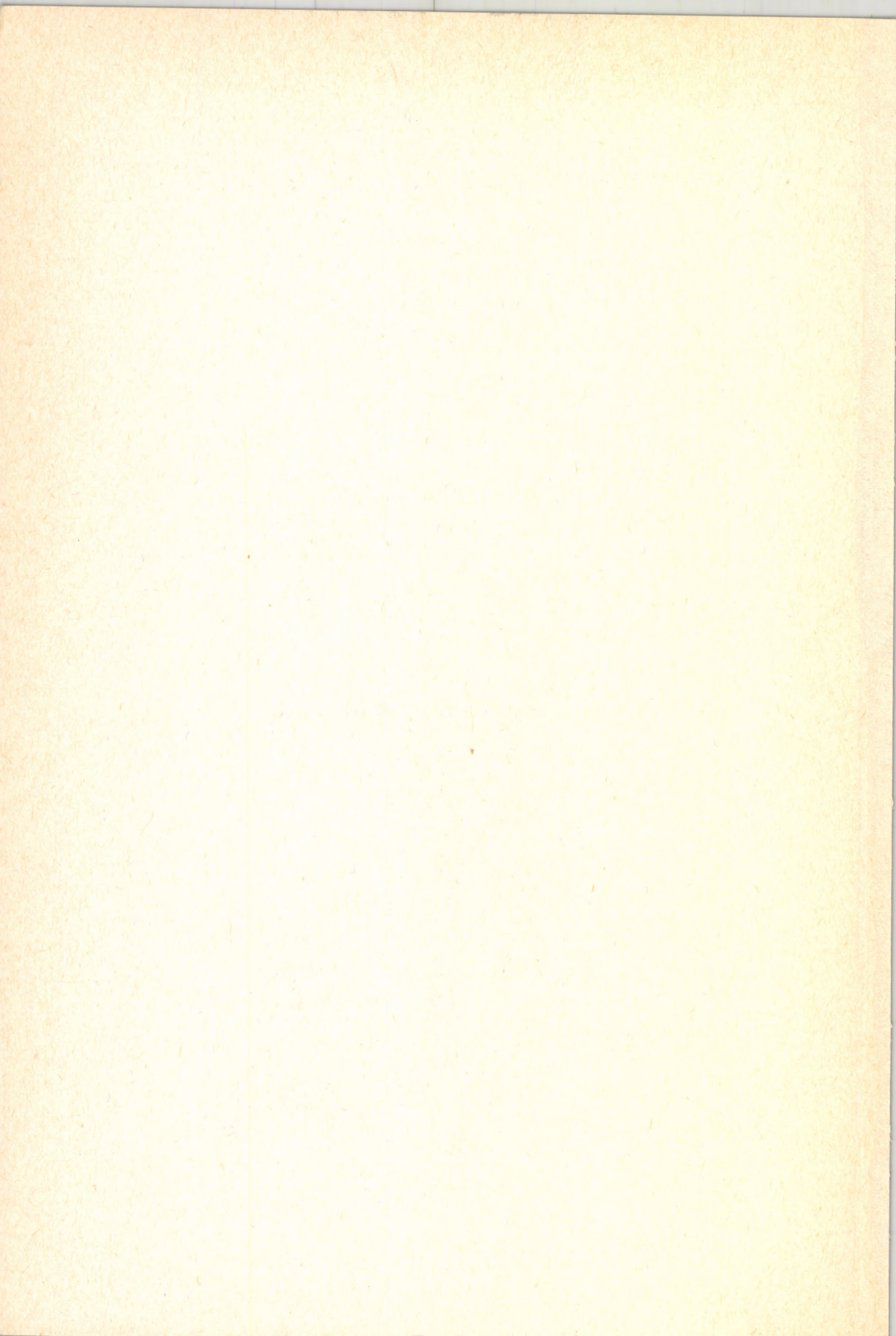


# TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1988—1989









**Táncstudományi Tanulmányok**  
**1988—1989**







# **TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK**

## **1988—1989**

**Szerkesztette:**

**MAJOR RITA**

**Kiadja:**

**A Magyar Táncművészek Szövetsége  
Tudományos Tagozata**

**Budapest, 1989**




© A Magyar Táncművészek Szövetsége  
Felelős kiadó: Török Jolán

A kötet a Művelődési Minisztérium támogatásával jelent meg  
(Kézirat gyanánt)

A címlapon:

Isadora Duncan

ISSN 0564—8335

 R. DIX KISSZÖVETKEZET



## TARTALOMJEGYZÉK

## SZÁZADUNK TÁNCMŰVÉSZETE

<i>Dienes Gedeon</i> : Isadora Duncan Magyarországon . . . . .	20
<i>Fekete Valéria</i> : Bergsonizmus és görögség-kép Dienes Valéria mozgáslatrendszerében . . . . .	21
<i>Fuchs Livia</i> : Jan Cieplinski munkássága a budapesti Operaházban (1930–1948) . . . . .	39
<i>Körtvélyes Géza</i> : Hagyomány és újítás egysége az Operaház balett-színpadán – Jegyzetek Seregi László pályaképéhez – . . . . .	83

## TÁNCELMÉLET

<i>Körtvélyes Géza</i> : Táncszínház, rítus, táncművészet . . . . .	91
<i>Kútszegi Csaba</i> : Seregi Rómeója és a manierizmus . . . . .	99
<i>Fajth Blanka</i> : Zene és tánc viszonya Fodor Antal J. S. Bach E-dúr hegedűversenyére készített koreográfiájában . . . . .	117

## TÁNC HAGYOMÁNY ÉS TÁNCTÖRTÉNET

<i>Könczei Csilla</i> : Motívumépítkezési elvek a hétfalusi borica táncban	
<i>Neumann Ilona</i> : Adalékok két gagliarde-típusú tánchoz . . . . .	145
– A volta és a nizzarda – . . . . .	171

## TÁNC ÉS TECHNIKA

<i>Fügedi János</i> : Tánc és számítógép . . . . .	183
--	-----



## CONTENTS

## CHOREOGRAPHIC ART IN OUR CENTURY

<i>Dienes, Gedeon</i> : Isadora Duncan in Hungary . . . . .	20
<i>Fekete, Valéria</i> : Bergsonism and the Greek Spirit in the Movement System of Valéria Dienes . . . . .	21
<i>Fuchs, Livia</i> : Jan Cieplinski in the Budapest Opera House (1930– 1948) . . . . .	39
<i>Körtvélyes, Géza</i> : Tradition and Innovation Combined in the Opera Ballet (Notes on L. Seregi's Career) . . . . .	83

## THEORY OF DANCE

<i>Körtvélyes, Géza</i> : Dance Theatre, Rite, Dance Art . . . . .	91
<i>Kútszegi, Csaba</i> : L. Seregi's <i>Romeo and Juliet</i> and Mannerism . . . . .	99
<i>Fajth, Blanka</i> : Dance and Music in A. Fodor's Choreography to J. S. Bach's <i>Violin Concerto in E Major</i> . . . . .	117

## TRADITION AND HISTORY OF DANCE

<i>Könczei, Csilla</i> : Principles Governing the Motif Structuring in a <i>Borica</i> Dance . . . . .	145
<i>Neumann, Ilona</i> : Contributions to the <i>volta</i> and the <i>nizzarda</i> . . . . .	171

## DANCE AND TECHNICS

<i>Fügedi, János</i> : Dance and computer . . . . .	183
---	-----



**SZÁZADUNK TÁNCMŰVÉSZETE**  
**CHOREOGRAPHIC ART IN OUR CENTURY**





## ISADORA DUNCAN MAGYARORSZÁGON\*

Miközben Isadora Duncan önéletrajzát olvastam, először az *Emlékezések* című német<sup>1</sup>, majd az *Életem* című angol<sup>2</sup> kiadást, gyakran bosszankodtam azon, hogy az események alig-alig vannak időpontokhoz kötve és egymásutánjuk is itt-ott zavaros. Aztán arra gondoltam, hogy egy több évtizedre terjedő visszaemlékezés írásakor nem igen kívánható meg a szerzőtől, különösen ha művész (és olyan művész, mint Isadora volt), hogy tudományos alaposággal és módszeresen kidolgozott kronológiát és topográfiát állítson össze múltjáról és, hogy csak azután emlékezzen. A történészek dolga ennek az életpályának megbízható időrendjét és térképét megállapítani, illetve felrajzolni<sup>3</sup>.

Mikor felkértek, hogy készítsek összefoglalót századunk első felének szabadművészeti irányzatairól (amit ma leginkább „modern dance”-nak neveznek, így angolosan), elhatároztam, hogy különös figyelmet fogok szentelni az ún. úttörő táncosok és Magyarország közötti viszonyoknak és – mint a Duncan-kolónia volt tagja Nizzában és Párizsban – megkísérlem adatszerűen felderíteni Isadora magyarországi fellépéseinek részleteit, időrendiségét és területi elhelyezkedését, hogy valamilyen háttérrel kapjak a hazánkban eltöltött hónapok eseményeinek rekonstruálásához.

Ez a felkérés egybeesett Isadora magyarországi turnéjának 80-ik évfordulójával, amikor is néhány történelmi érdeklődésű újságíró és irodalmár, főleg Ungvári Tamás<sup>4</sup> és Kovalovszky Miklós<sup>5</sup> (majd mások is<sup>6</sup>), a magyar sajtóban közölt cikkeikkel szinte kihívást intéztek a hazai táncművészekhez, hogy „számoltassák be” Isadorát magyarországi tetteiről. A táncosnő ugyanis (az eddigi adatok szerint) 1902 márciusa és szeptembere között több hónapig hazánkban tartózkodott és számtalanszor fel is lépett. Ilyen előzmények után elkezdtem alaposabban tanulmányozni a nálunk fellelhető dokumentumokat, hogy fényt derítsek a kérdéses hónapokra. Bár nyolcvan évnyi távolság (beleértve két világháborút és egyéb eseményeket) károsan hatottak a dokumentumok fennmaradására, sikerült annyi anyagot átnézni és összeszedni, amennyi ténymegállapító kísérleteim sikerét biztosítani látszott.

Bár közismert, hogy Isadora viharos érzelmi életének egyik csúcspontját éppen Budapesten érte el (ez maga is kutatásra csábító téma), én az eseményeknek inkább a

\* A tanulmány annak az előadásnak bizonyos fokig átdolgozott változata, amelyet a szerző az amerikai Society of Dance History Scholars felkérésére és meghívására tartott évi tudományos ülésükön 1987. február 14-én a University of California Irvine-i campusában. Mostanra kimaradtak a szövegből olyan részletek, amelyek odakint az érthetőséget biztosították, de a magyar olvasó számára feleslegesek. Bekerültek viszont olyanok, amelyek itthon nagyobb érdeklődésre tarthatnak számot (főleg a sajtókritikákkal kapcsolatban). (a Szerk.)



tényszerű és művészi vonásaira igyekeztem koncentrálni, amelyek természetesen elválaszthatatlanok az ő személyiségétől. Megpróbáltam végigkísérni a táncosnőt magyarországi útján és felfedni táncának a magyar értelmiségre és a nagyközönségre gyakorolt hatását. Miután sok forrást, főleg sajtóanyagokat, átvizsgáltam, sikerült bizonyos számú tény, időpont, helyszínt, eseménysort rögzítenem és valamit megismernem abból a társadalmi környezetből, amelyben Isadora fellépett. Ne feledjük azonban, hogy a dokumentumok gyakran ellentmondásosak és a források hamar elapadnak. Ezért tovább folytatom az újabb források keresését és remélem felbukkanásukat. Amikor itt keresztmetszetét adom kutatásaim jelenlegi állapotának, a véglegesen megállapítottak mondható tények mellett természetesen hipotéziseket is felvetek, amelyek beigazolódhatnak, módosulhatnak vagy újabb adatok fényében elavulhatnak. A következőkben azokat az idő- és téradatokat ismertetem, amelyek aránylag biztos keretet adnak.

A legkorábbi hazai adatom, amely Isadora Duncan budapesti tartózkodásáról tanúskodik a *Magyar Nemzet*-nek az a híre 1902-ből, hogy „A Budapest–Lipótvárosi Casino március 17-én, hétfőn, Miss Duncan, Kalmár Elza és Márkus Emília úrhölgyek; . . . Telcs Ede, Geszty Árpád, Rákosi Jenő . . . urak közreműködésével művésztényt rendez”<sup>7</sup>. Amint a felsoroltakból kitűnik, Isadora itt megint csak az „értelmiségi-művészi elit”-nek táncolt, mint korábban. Ha ez megtörtént<sup>8</sup>, elképzelhető, hogy itt látta őt táncolni *Jászai Mari* is (nem feltétlenül legelőször), aki annyira fellelkesült egész személyiségének természetességén és mozgásának tiszta stílusán, hogy *A kis táncpoéta* címmel igen meleg hangú cikkben<sup>9</sup>, mintegy „bevezette” Isadorát a köztudatba és megteremtette azt a légkört, amely őt fellépései során a későbbiekben is körülvette és végigkísérte. Álljon itt ebből néhány jellemző részlet: „Csodálatos, misztikus eredetű lelkében az antik görög művészet imádását . . . atyjától örökölte, akit nem ismert. Oly ifjan halt meg, hogy nem is sejtette, miszerint ideálját, görög szerelmét, lelke lángjával együtt itthagya csipet leánykájának, ennek a testet öltött antik szobornak, aki Phidiászi körvonalaiiban itt lélegzik közöttünk.” „Öröksége, Görögország után való epedése, hozta Európába. Florenceben megállapodott és a régi mellett új szerelem gyulladt lelkében . . . Nem bírt megválni Fra Angelico Szentjeitől mindaddig, míg meg nem érezte, hogy: hogyan mozdulnának azok meg. Napokig elült Botticelli Primaverája előtt, míg ez új, eladdig ismeretlen költészetet is beszívta, antik kultúrával teli lelkébe. Egy napon azt mondta: Mehetünk tovább, anyám, már látom táncolni Angelico Angyalkáit.” „Azonban legellenállhatatlanabb, legelragadóbb mégis az ő boldog, labdázó Nausikája. Mámorosan szökellő bachansnője és a faunna kergetődző nimphája! . . . Művészetének e gyöngyszemeiben mind az a báj meglevenedik előttünk, ami lelkünkben az ógörög művészetek szemléletéből megragadt. Én legalább viszontláttam táncában szobor-ismerőseimet meglevenedve. Tudom, hogy azok a pompái nimfák, miknek képei bennem élnek csak így mozdulhatnak meg, mint ez a táncköltő. Ugyanis, a mozgás logikája szerint.”

Nagy barátságnak lett ez a kiindulópontja. Isadora a *Magyar Színpad* riporterének így nyilatkozott: „Egy táncot fogok komponálni, hogy kifejezzem azt a nagy szeretetet és barátságot, amelyet Jászai iránt érzek.”<sup>10</sup> Jászai Mari cikkét később ország-szerte idézték, ahová csak Isadora eljutott.



Ma már ismeretes, hogy a Hotel Royal szalonjában egy hétig folytatott próbák után Isadora Duncan először Magyarországon 1902. április 2-án lépett fel, nevezetesen az Uránia Színházban, ahol április 19. és 29. között, majd május 14. és 23. között összesen húsz estén át táncolt. Ezután egyheti pihenő következett. Impresszáriója, Alexander Gross(vagy Grosz) igen ügyesen először három estét hirdetett meg (április 19, 20 és 21), majd – amikor az összes jegy elkelt – ismét hármat (április 22, 23, 24), de már felemelt helyárral. Az ezt követő négy estén Isadora kissé változtatott műsorán, amennyiben Chopin zenéjére négy új táncot állított be. A sajtó egybehangzó közlése szerint a műsort április 20-ától kezdve minden este Strauss *Kék Duna keringője* fejezte be ráadásként.

Májusban négy előadást jelentett be a sajtó, amely Isadorának az Uránia Színház igazgatójához intézett következő szavait is közölte: „Táncoltam Budapest gazdag közönségének, most azt óhajtánám, hogy művészetemmel mindenki megismerkedjék. Nyújtson alkalmat arra, hogy ezt az óhajtást megvalósíthassam!”<sup>11</sup> A korábban bejelentett négy előadással együtt ez májusra összesen megint tíz estét jelentett, 4 + 4 + 2-es megoszlásban. A műsort Isadora öt előadás után módosította, de megint csak meg kell jegyezni, hogy ezeken a koncerteken Isadora egy csárdást és egy valcert is táncolt, amikor a közönség újrazott.

A budapesti előadássorozatot gálakoncert zárta az Operaházban, ahogy ezt Isadora említi<sup>12</sup>, amikor is a táncosnő a befejezés utáni nagy ünnepelés közepette egy cigányzenekart hozatott fel a színpadra és eltáncolta a „cigányok dalait”, köztük a *Csak egy kislány van a világon* címűt, amely „a hatalmas nézősereget könnyekre fakasztotta, majd eltáncolta a *Rakowsky indulót* is, ahogy ezt az angol kiadásban olvassuk.”<sup>13</sup> (Rakowsky egy múlt századi bolgár forradalmár volt.) Az 1928. évi német kiadás itt helyesen *Rákóczi indulóról* ír.<sup>14</sup> És még valami. Az Operaházban és környékén minden hozzáférhető dokumentumot megvizsgáltunk, de sehol sem találtuk nyomát annak, hogy mikor lett volna ez a gálaest. Ez persze nem jelenti feltétlenül azt, hogy nem történt meg; talán csak annyit, hogy nem minden dokumentumot tudunk megvizsgálni.

Félretéve a gálaest kérdését, azt látjuk, hogy a tíz áprilisi és a tíz májusi koncert nem ad ki harminc zsúfoltságig megtelt házat Budapesten, bár ha a vidéki fellépéseket hozzávesszük, Isadora koncertjeinek száma tényleg megközelíti a harmincat (valójában egyelőre huszonnyolcra van adatunk).

1902 júniusában Isadora a magyar vidéket járta. Pécsen június 2-án és 3-án lépett fel, majd (Budapesten keresztül) Temesvárra ment, ahol június 6-án táncolt. Innen a közeli Szegedre vitte útja, ahol két koncertet adott, nevezetesen június 12-én és 13-án. Ezt egy kéthetes szünet követte, amely alatt a sajtóban nem találunk kritikákat. Isadora ezután június 26-án egy előadásra Debrecenbe ment, majd Aradon lépett fel két alkalommal, június 29-én és 30-án. Amint azt néhány budapesti lap jelezte, „Miss Duncan vidéki körútra indul . . . legelőször a pécsi Nemzeti Színházban lép fel. Pécsről Temesvárra, onnan Szegedre, Debrecenbe, Kassára, Nagyváradra, Pozsonyba, Sopronba és Győrbe megy”.<sup>15</sup> Az itt kilenc városra tervezett turnéba még Arad iktatódott be,



de június végén, illetve július folyamán – az öt utolsónak felsorolt városban – már nem lépett fel. Ezt a feltételezésemet arra építem, hogy a nevezett városokban megjelenő napilapok nagy részének és egy-egy folyóiratnak is a júliusi és augusztusi számait végignézttem, de Isadora fellépéséről nem találtam egyetlen sort sem.<sup>16</sup>

Hadd térjek ki itt egy példára, hogy mennyire jogosult és szükséges Isadora adatainak ellenőrzése, ezúttal a német és az angol verzió összehasonlításával. „Előadásokat tartottam – írja angolul, tehát az anyanyelvén – számos városban, beleértve *Sieben Kirchent* (kiemelés tőlem. – D.G.), ahol mély benyomást tett rám a hét forradalmi tábornok kivégzésének története. A város közelében egy széles mezőn komponáltam egy indulót ezeknek a tábornokoknak a tiszteletére Liszt hősi és komor zenéjére.”<sup>17</sup> És itt van a német nyelvű szöveg fordítása: „Táncoltam minden magyar városban, Fünfkirchentől Aradig, ahol mély benyomást tett rám az 1849. évi magyar mártírok sorsa. A városon kívül egy széles mezőn, ahol a dráma lejátszódott, Liszt Gyászindulójának hangjaira alkottam egyik legszebb táncomat, amelyet a tömeg kalappal a kézben és könnyes szemmel, mély csendben nézett végig.”<sup>18</sup>

Mint ismeretes, *Sieben Kirchen* nevű helység nincs. Isadorától nem lehetett elvárni, hogy mintegy negyedszázaddal a történetek után minden furcsa magyar és német helységnevet megjegyezzen és még kevésbé, hogy pontosan tudja, hány magyar tábornokot végeztek ki. A legújabb angol verzió szerkesztője azonban ellenőrizhette volna az 1928. évi német kiadás szerint az adatokat, amelyben a tévedéseket már korrigálták. A fenti helységnév nyilvánvalóan kontamináció, amelynek első tagja a *Siebenbürgen* (vagyis Erdély) nevéből származik (ahol körútjának utolsó állomása, Arad fekszik), a második pedig a *Fünfkirchen* (vagyis Pécs) nevéből, ahol vidéki körútján először lépett fel. Tudjuk tehát, hogy az erdélyi Aradról van szó és a tizenhárom tábornokról.

Visszatérve a vidéki fellépéssorozatra, magától vetődik fel a kérdés, hogy Isadora miért nem teljesítette (a sajtójelentések szerint) tervezett turnéját, vagyis hogy június 30-án miért hagyta abba Aradon, amely város az eredeti programban nem is szerepelt. A turné megrövidülését több feltételezéssel lehet magyarázni.

Ismerve, hogy a színházak abban az időben júliusban tartották a nyári szünetet, feltehető, hogy Gross eredetileg sűrűbb fellépéssorozatot tervezett és eddig ki nem derített okok miatt nem tudta az előadásokat az évad végéig megszervezni. De az is feltételezhető, hogy a szerződésben előírt harminc előadást úgy számolta, hogy a húsz budapesti mellé nyolc vidékit szervezett és közben beleszámította azt a két-három alkalmat, amikor Isadora „zárt körben” lépett fel. Az egyik ilyenre Budapesten, a másikra Pécsen és egyre Szegeden került sor, de ezekről csupán előrejelzéseink vannak.

Egy másik – és talán valószínűbb magyarázat az volna, hogy a sajtó a későbbiek folyamán már nem írt olyan osztatlan lelkesedéssel Isadora táncáról, mint az első időkben. Ez az impresszáriónak a jegyárakra és a színháztermekre vonatkozó igen magas anyagi követeléseivel is magyarázható, sokkal inkább, mint Isadora művészetének csökkenő hatásával. Például megtett turnéjának utolsó előtti állomásán Debrecenben, a sajtó hosszan taglalta Gross követeléseit a dupla helyárakra és a színház ingyenes át-



engedésére vonatkozóan. Ez persze nem teremtett jó légkört a közönség körében. Az előzetes méltatlankodások mellett, az egyik kritikus az előadás után így írt: „Zsúfolásig töltötte meg az 50%-al felemelt helyeket, de bizony távozáskor a közönség kilenc tized része azon a véleményen volt, hogy nem felemelni, de 50%-al leszállítani kellett volna a helyárakat . . .” „Másodszor aligha merne Duncan fellépni, mert most már nem igen tudná úgy elbolondítani a közönséget, mint először tette.”<sup>19</sup>

A turné utolsó állomásán, Aradon Isadorát aránylag jól fogadták, de Nagyváradra már nem jutott el, minden valószínűség szerint azért, mert a helyi sajtóban két névtelen, de azóta *Ady Endrének* tulajdonított cikk ezt megakadályozta.<sup>20</sup> Itt is az anyagiakon múltott a dolog. Idézzünk: „Amikor olyan neves nagy művészek, mint Márkus Emília, Jászai Mari . . . és a többiek 100–200 forintért járnak le vendégszerezni a vidéki színházba – akkor ez a táncoló dáma elég vakmerő volt 500 forintot kérni egy estére . . .”, majd Ady is a felemelt helyárak és a színház ingyenes átengedése miatt méltatlankodik. Sőt ugyanebben a számban nyílt levéllel fordul Jászai Marihoz: „Kímondjuk nyíltan, irtózatossá bűnt követett el Jászai Mari asszony a magyar művészet és a komoly színjátszás ellen, mikor olyan himnuszokat zengett ezen miss Izidora (sic!) Duncan vezetésű táncosnőről, hogy . . . a közönség beugrott neki és özönlött a hirdett csoda megbámulására . . . Nem gondolja, hogy ezek a mezítlábos csodák ferde útra terelik, megrontják a közönség ízlését, mely eddig kielégítést talált a komoly drámai művészet gyönyörűségében . . .” Ilyen előzmények mellett (a cikk június 4-én jelent meg, tehát a turné első napjaiban) lehetetlen volt a három koncert megtartása Nagyváradon.

Nem tudjuk, hogy Ady látta-e Isadorát táncolni. A két cikkben használt lekcinsülő jelzők mellett egyetlen félmondatban találunk valamiféle értékelést: „Meggjedjük, hogy új, meglepő és izgató az általa felfedezett és ellejtett klasszikus tánc – de . . .” és ekkor jönnek az anyagiak. Talán feltételezhetjük, hogy ha Ady látta volna Isadorát táncolni, továbbá ha Gross nem lett volna annyira követelődző, másképpen alakulhatott volna Isadora turnéja a magyar vidéki városokban. Mindez persze nem vet árnyékot Isadora táncának művészi értékeire, de azt feltétlenül megmutatja, hogy a problematikus pénzügyi helyzet mennyire félre tudja vezetni a művészi értékelést és a legjobb intenciókat.

Itt kell azonban megjegyezni, hogy a sajtókritikák igazolják Isadorának az önéletrajzában leírt sikerét: „Az egész turné alatt mindezekben a kis magyar városokban a közönség nagy ovációval fogadott. Alexander Gross mindegyikben egy fehér virággal teli hintót bocsátott a rendelkezésemre két fehér lóval, és magam is tiszta fehérben, mint egy másvilágról jött ifjú istennő vonultam végig a városban a tömegek üdvözlője közepette.”<sup>21</sup> Minden jel arra mutat, hogy ezek a szavak helyesen írják le azt a légkört, amelyben Isadora utazott, élt és táncolt 1902 júniusában.

Amikor ki akartam számítani, hogy melyik napon jött vissza Isadora turnéjáról Budapestre és mikor találkozott újra Rómeójával, *Beregi Oszkár*ral, valamint azt a napot, amelyen Budapestről Bécsbe utazott, zavarba jöttem. Annyit lehetett megtudni a rendelkezésemre álló adatokból, hogy a „vissza Budapestre” és az „el Budapestről”, a nagy öröm és a nagy bánat napjai valamikor július 1. és szeptember 16. között voltak.



A visszaérkezés napját nem tudtam meg sem közelíteni, de a távozásra van egy utalás az életrajzban: „Láttam Rómeó bemutatkozását mint Marcus Antonius. Az utolsó emlékképem a színház közönségének vad lelkesedése . . . Másnap elutaztam Bécsbe.”<sup>22</sup> Ha ennek hinni lehet és mivel a *Julius Ceasart* július 1. után legelőször szeptember 15-én adták (és nem is premierként, ami gyanús), Miss Duncan elutazásának dátumát, vagyis a „másnapot” 1902. szeptember 16-ra kell tennünk. Ez azonban túl későnek tűnik, mert Victor Seroff szerint<sup>23</sup> „Elizabeth és Isadora 1902 novemberében Münchenbe érkezett”, és a két dátum közötti másfél hónap semmiképpen sem lehetett elegendő mindarra, amit Isadora önéletrajzában erre az időre tesz, nevezetesen egy hosszú bécsi kórházi ápolás, utókezelés Franzensbadban, majd egy-két hét Abbáziában (ma Opatija).

De mielőtt Isadora kétségbeesett távozását elemeznénk („az út Budapest és Bécs között életem legkeserűbb és legszomorúbb útja volt”)<sup>24</sup>, tekintsük át, hogy miket táncolt Magyarországon.

Isadora budapesti (1902. április 19-i) bemutatkozásának műsorán mindössze hat tánc szerepelt, három az első részben, három a másodikban. Ezt „alpműsornak” is tekinthetjük, amelyet minden alkalommal Isadora művészetéről szóló ismertető előadás vezetett be. Budapesten *Márkus József*, a *Magyar Színpad* főszerkesztője beszélt, a vidéki városokban a helybeliek vagy meghívottak (Pécsett például Jászai Mari prólogja vezette be az előadást, Szegeden Molnár Jenő, Aradon Hajnal Dezső). Itt adjuk az első budapesti műsort<sup>25</sup> (kissé összevonva):

#### Miss Izidora Duncan tánczestéje

Nyitány. Händel *Largójából*. Előadják a M. kir. Opera zenekarának tagjai.  
Bevezető előadás. Tartja Márkus József

#### Első Rész.

I. „*Primavera*”. A.F. Botticelli festménye után. (1447–1510). Zene Ferronitól. Kísérő vers: Torquatushoz. Horatius IV-ik könyve, 7-ik óda. Virág Benedek fordítása.

A kísérő kórust a M. kir. Opera énekkarának tagjai éneklik.

II. *Ninetta*. Zenéje Couperintól.

Kísérő vers: *Ninetta*. Irta Radó Antal

III. „*Hegedülő angyal*”. Ambrogio de Predis festménye után. Hegedűsolo: „*Nobilita d'Amore*” Cesare Negritől. (1604).

Kísérő vers: *Az angyalok hazája*. (Du Bellay nyomán.) Irta: Radó Antal.



## Második Rész.

IV. **Pán és Echo.** Moschos 14-ik Idyll-je. Zenéje Ferronitól.

Kísérő vers: **Pán és Echo.** Fordította Sz.Z.

V. **Részletek Gluck: 'Orpheus' dalművéből.**

Kísérő versek: **Orpheus és Eurydice.** (I. A dryadok gyásza Eurydice halálán. II. Az árnyak hallgatják Orpheust. III. Orpheus találkozása Eurydicével.) Irta: Radó Antal.

A kísérő kórusokat a M. kir. Opera énekkarának tagjai éneklik.

VI. **Bachus és Ariadne.** Zenéjét írta Giovanni Picchi. (1621).

Kísérő vers: **Farsangi ének.** (Lorenzo Medici verse.) Fordította Radó Antal.

Megjegyzendő, hogy minden tánc cím után „Tánczolja: Miss Izidora (sic!) Duncan” áll, amit nem másoltunk ide. Ugyancsak a műsorban szerepel „Angyal Ilka”, aki az első rész szövegeit szavalta és „Beregi Oszkár, a Nemzeti Színház tagja”, aki a második rész verseit adta elő.

Április 26-án, tehát a hetedik előadáson, változtatást eszközöltek a műsorban. *A Hegedülő angyal* helyett egy zeneszámot és négy táncot állítottak be az alábbiak szerint:

III. Chopin: *Polonaise* Zongorán előadja Sylvio Risigari.

IV. Chopin: *Mazurka*, as-dur

V. Chopin: *Prelude*, e-moll

VI. Chopin: *Mazurka*, c-dur

VII. Chopin: *Walse*, cis-moll

A Chopin-számokat kíséri Sylvio Risigari.

A változáshoz tartozik még, hogy a szavakat Angyal Ilka átvette Beregi Oszkártól, akinek a versmondását a sajtó túlságosan patetikusnak találta.

Álljon itt néhány megjegyzés a műsorról.

Mint látható, a műsor címében megtartottuk a keresztnév helytelen (Izidora) írásmódját, mert ez több alkalommal a sajtóban is előfordult. Mivel így nevét a hazánkban jól ismert Izidor névvel kapcsolták össze, néhány lap odáig ment, hogy Miss Duncan magyar születésűnek feltételezte.

Egy másik félrevezető kitétel a műsorban a „kísérő vers”. Ezek ugyanis nem kísérték, hanem megelőzték a táncokat valószínűleg azért, hogy megteremtsék a szükséges hangulatot és megmagyarázzák, hogy azok mit akarnak kifejezni. Három táncot Radó Antal versei, *Ninetta*, *Az angyalok hazája* és *Orpheus és Eurydice* vezettek be, és ő fordította Lorenzo Medici *Farsangi ének* című versét is. Ezeknek a verseknek nincs különösebb irodalmi értékük, de alkalmasak voltak arra, hogy az Isadora által megkívtat hangulatot a színpadon megteremtsék. A költemények a *Magyar Színpad* április 19-i számában „A mai előadások szövegei” címmel teljes terjedelemben megjelentek.



Márkus József bevezetőjében Isadora múltjáról és terveiről beszélt. Bár ismereteink szerint a szöveg nem maradt fenn, a sajtóorgánumok utalásaiból következtetni lehet tartalmára. Elmondja, hogy Isadora hogyan tanult táncolni nagymamájától, aki maga is táncosnő volt, hogy hosszú betegsége alatt hogyan találta meg a klasszikus görög tánc felelevenítésének módját, hogy milyen odaadóan tanulmányozta az ókori életet a híres angliai festő Alma Tadema vezetése alatt. Hangsúlyozta, hogy Miss Duncan táncra filozófiai megfontolásokon nyugszik és hogy — mikor a táncosnő gazdag lesz — Hellaszban intézetet kíván alapítani, hogy fiatal lányoknak az ókori görög táncokat taníthassa.

Májusra a műsor erősen megváltozott. A prológot, Jászai Mari írását *Miss Duncanról* címmel a koncertek előtt felolvasták. A kedvelt táncok — *Orpheus, Pan és Echo, Bacchus és Ariadne* — mellé a következők kerültek: Homeros *Proserpina*, Theokritosz *A méztolvaj*, Ovidius *Narcissus*, Euripides *Alkestis búcsúztatása*. Olyan előadás is volt, amelyen ezek az új táncok adták az első részt, míg a másodikban a *Pygmaleon és Galathea* című „görög regét” Beregi Oszkár és Isadora Duncan együtt adta elő „Pygmaleon hálósobájában” mint helyszínen, de ennek nem volt sikere. Az első májusi est másnapján a *Pesti Hírlap*<sup>26</sup> így írt: „Kár, hogy (Isadora) abban a balhiedelemben volt, hogy ehhez a jelenethez Pigmaleonra van szüksége. A drámai játékkal összegabalyított némaképlet se hús, se hal. Beregi Oszkár pigmaleonkodását senki sem vette komolyan, a szavalása, az ömlengése zavaró volt. Ugyanez szól a többi számokat kísérő versezetekekről, miket Beregi úr ezúttal a muzsikával és a táncsal egy időben szavalt el. Beregi igen jó színész, de szavalni nem tud. A hangzó szó és a néma tánc azonfelül örökös kontroverziában volt: a kisasszony ritkán táncolta azt, amit a színész mondott . . .”

Bár eredeti előadásomban nem említettem, most mégis felhívom a figyelmet egy kronológiai problémára, amelyet a Budapesten előadott *Primavera* című tánc vet fel. Ezt Botticelli hasonló című híres festménye ihlette. „Napokig ültem a 'Primavera' előtt . . . míg nem a virágok elkezdtek nőni, a meztelen lábak táncolni, a testek ringani . . . Beleszerettem . . . Ezt a festményt fogom megtáncolni”<sup>27</sup> írja Isadora, holott magyarországi fellépései előtt nem járt Firenzében, ahol a kép látható. Érdekes, hogy Seroff ezt a kérdést nem érinti. Talán őt is zavarta a múltra vonatkozó jövő idő. Szerintem nincs kizárva, hogy Isadora rosszul emlékszik az események egymásutánjára és valójában még Bécsből „leugrott” Firenzébe 1902 elején (ami elképzelhető, mert mindig kész volt utazni). De az is lehet, hogy intenzív képzőművészeti tanulmányai folyamán (esetleg Londonban, az ókori és középkori témákat akadémikus stílusban festő Alma Tadema kezei alatt) ismerkedett meg a képpel (talán reprodukcióban). Ezt valószínűsíti Seroff, amikor a londoni (1900. évi) „Evenings with Isadora Duncan” egyik nézőjétől idéz: „. . . 'A tavasz üdvözlése' című táncában jelmeze Botticelli Primaverájának volt illő mása . . .” majd „nagyon botticellis volt a rózsakoszorúval díszített, derékig érő hullámos fekete haj . . .”<sup>28</sup>. Mindez azonban csak feltételezés. A kérdés nyitva marad . . .

Az Isadora művészetét taglaló sajtókritikák elemzése és azoknak történelmi értékelése túlzottna a jelen tanulmány keretein, amely elsősorban a tér- és időbeli dimenziókat kívánta felvázolni, bár meg kell mondani, hogy a kritikákban — néhány komolyabb írástól eltekintve<sup>29</sup> — elég kevés művészi értékelés akad. Mindenesetre álljon



itt egy-két olyan téma, amely újra és újra felbukkan Isadora egyéniségének és táncának jellemzésére. A kritikusokat (de a közönséget is) főleg klasszikus formájú testének szépsége ragadta meg, lábainak és jobb vállának fedetlen volta, viselkedésének természetessége, táncának kifejező és elbeszélő ereje, az ókor és a középkor hangulatát idéző ruhái és mozdulatai, valamint táncának újszerűsége az akkori balett megszokott és elcsépelte mozdulatтарыával szemben.

Befejezésül térjünk vissza arra a napra, amikor Isadora elhagyta Magyarországot, ahol addigi legnagyobb színpadi diadalait aratta és ahol megtanulta, hogy „a szerelem kíváncsibb, mint minden más ezen a világon.” Így ír: „Bécsben ágynak estem, és Alexander Gross egy klinikán helyezett el.”<sup>30</sup> Anélkül, hogy fölöslegesen dramatizálnánk a helyzetet, Isadora kétségbeesésének más oka is volt, mint hogy egyszerűen elvált az ő „Rómeójától”. Ungvári Tamás fent idézett cikkében ezt olvassuk: „... egy váratlanul előkerült fényképen . . .” „Beregi és Isadora gyengéden néz egymásra, de még a táncosnő redős és bő szoknyája sem takarhatja el, hogy áldott állapotban van.” (Nem tudni, hogy a szerző melyik fényképre céloz, de egy hasonlót én is ismerek.) Megjegyzem, hogy a fent idézett Seroff is abortuszról beszél,<sup>31</sup> de megjegyzi, hogy ez a feltételezés dokumentumszerűen nem bizonyított. Nem kívánom most Isadora emlékezéseinek árulkodó stílári jegyeit elemezni, hiszen a tanulmánynak nem ez a célja, de elképzelhető az a feltevés, hogy a fenti körülmények is közrejátszottak a magyarországi turné megszakításában.

Ennyit tudtam kikövetkeztetni a Magyarországon jelenleg hozzáférhető dokumentumokból, de a korabeli sajtó bősége és más források felbukkanásának reménye arra késztet, hogy tovább folytassam az elemzést és Isadora magyarországi tartózkodásának megmaradt fehér foltjait kiküszöböljem.

1986. október



## JEGYZETEK

1. ISADORA DUNCAN: Memoiren. Amalthea-Verlag. Zürich, Leipzig, Wien, 1928. Magyar vonatkozások a XII. és XIII. fejezetekben, pp. 100–108.
2. ISADORA DUNCAN: My Life. Liveright, New York (Cr. 1955). Magyar vonatkozások a X. fejezet végétől (p. 99) a XI. fejezet közepéig (p. 107).
3. Ezt a táncosnő egész életére vonatkozóan már többen megkísérelték, hiszen számos életrajza jelent meg halála (1927) óta, mint pl. VICTOR SÉROFF: The Real Isadora. Avon (New York, Cr. 1971). – FREDERIKA BLAIR: Isadora. New York, McGraw Hill 1986. Nem feladatom „Isadora-bibliográfiát” adni, de meg kell említenem NESTA MACDONALD londoni tánc történetész, aki – saját közlése szerint – hatalmas adatanyagot gyűjtött össze Duncan életéről, amely most kiadásra vár.
4. UNGVÁRI TAMÁS: Isadora. Magyar Nemzet, 1982. március 2.
5. KOVALOVSKY MIKLÓS: Miss Duncan „elszámloltatása”. Magyar Nemzet, 1982. április 6.
6. Például: PÉTER LÁSZLÓ: Isadora Duncan Szegeden. Magyar Nemzet, 1982. május 13. – LENGYEL ANDRÁS: Isadora Duncan Szegeden. Új Tükör, 1983. 42. sz. PÉTER ANNA: Isadora Duncan Pécsen. Dunántúli Napló, 1982. augusztus 12. FRDÖDY KÁLMÁN: Rómeó és Isadora. Nők Lapja, 1972. december 4. és mások.
7. Magyar Nemzet, 1902. március 15. p. 11.
8. Miután itt „előzetesről” van szó, a feltételes mód jogos annál is inkább, mert egy későbbi forrás (a debreceni Szabadság 1902. június 22-i száma) így ír: „... a 'Lipótvárosi Kaszinó' kétezer korona egyszeri fellépési díj mellett meghívta Budapestre, de az annak idején nagy port felvert Rakovszky-affér miatt, a kaszinóban való fellépése elmaradt, ellenben a 'Hungária'-szálló nagytermében mutatta be utolérhetetlen művészetét ...” A tudósító SZÉBENYI JÓZSEF mindezt a táncosnővel folytatott beszélgetésből merítette.
9. JÁSZAI MARI: A kis táncpoéta. Új Idők, 1902. április 20. p. 357.
10. Magyar Színpad, 1902. április 13.
11. Pesti Hírlap, 1902. május 11.
12. My Life, pp. 103–104.
13. My Life, p. 104.
14. Memoiren, pp. 104–105.
15. Magyar Nemzet, 1902. május 30. p. 6.
16. A tervezett, de meg nem valósult fellépések városaiiban megjelenő sajtóorgánumok közül az alábbiakat néztem át 1902. július 1-től augusztus 31-ig: Nagyvárad: Nagyvárad, Nagyvárad Friss Újság, Nagyvárad Napló. – Kassa: Felsőmagyarország, Kassai Friss Újság, Kaschauer Zeitung, Rendkívüli Újság. – Pozsony: Pozsonyi Hírlap, Pressburger Tageblatt, Pressburger Zeitung. – Sopron: Neue Zeitung, Ödenburger Zeitung, Radikal, Sopron, Soproni Napló. – Győr: Győri Friss Újság, Győri Hírlap, Győri Vasárnap. Ezekben Miss Duncanról nincs említés.
17. My Life, p. 106.
18. Memoiren, p. 106.
19. OMIKRON: Miss Duncan fellépése. Debrecen, 1902. június 28. p. 3.
20. Nagyvárad Napló, 1902. június 4. A „Nagyvárad krónika” rovatban (Isadora Duncan) és (Nyílt levél Jászai Marihoz) bekezdéscímekkel jelent meg a két idézett cikk, amely Ady összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok. III. kötetében is megjelentek. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964.
21. My Life, p. 115.
22. My Life, p. 116.
23. SÉROFF, VICTOR: im. pp. 61–62.
24. My Life, p. 116.
25. Magyar Színpad, 1902. április 19. Itt a versek szövege is megtalálható.
26. Pesti Hírlap, 1902. május 15. vagy például korábban a Magyarország (1902. április 22.) „Beregi Oszkár visszatérítő affektálásáról” ír.



27. My Life, p. 113.
28. SEROFF, VICTOR: im. p. 43.
29. A jelen tanulmányban egyébként nem hivatkozott cikkek közül az alábbiakat említjük meg időrendben: M.G.: Miss Duncan. A Hét, 1902. április 13. – (Miss Isadora Duncan). Pesti Hírlap, 1902. április 20. – Pekár Gyula és (t.r.): Miss Isadora Duncan. Első föllépése az Uránia-színházban. Pesti Napló, 1902. április 20. – Pekár Gyula: Miss Duncanról. Magyar Színpad, 1902. április 21. – (Miss Duncan). Magyarország, 1902. április 22. – Miss Duncan tánczestéi. A meztelen lábú tánczosnő kritikái. Magyar Színpad, 1902. április 22. – Keszler József: Miss Izidora Duncan. Magyar Nemzet, 1902. április 22. – Miss Isadora Duncan. Vasárnapi Újság, 17. sz. 1902. április 27. (?) – (Miss Duncan). Pesti Hírlap, 1902. május 15. A vidék jelentősebb cikkei: Pécs – Sigma: Miss Duncan. A Pécsi Közlöny eredeti tárcája. Pécsi Közlöny, 1902. június 4. és 5. – Y.: Miss Isadora Duncan. Első előadás. Pécsi Napló, 1902. június 4. – A görög hitregék világából. Duncan Isidora. Pécsi Napló, 1902. június 3. – Temesvár: Miss Isidora Duncan., Miss Duncan in Temesvár. és Miss Duncan in Temesvár. Temesvárai Zeitung, 1902. június 7. 8. ill. 10. – Szeged: (-tal.): Isadora Duncan. Első föllépte a városi színházban, és Miss Duncan második föllépte. Szegedi Híradó, 1902. június 13., 14. – Isadora Duncan. Szegedi Napló, 1902. június 13. – Debrecen: Miss Duncan és a városi tanács., Beszélgetés Miss Duncannal. Szabadság, 1902. június 22. – Omikron: Miss Duncan fellépte. Debrecen, 1902. június 28. – Arad: N.N.: Tánc, amely művel. Aradi Reggeli Lap, 1902. június 29. – –11–: Miss Isadora Duncan. Arad és Vidéke, 1902. július 1.
30. My Life, p. 107.
31. SEROFF, VICTOR: im. p. 60.



## ISADORA DUNCAN IN HUNGARY

Isadora Duncan was the most influential dance reformer in the early years of our century. For the first time in her life she danced alone to theatre audiences in Budapest, in 1902.

This paper is a somewhat enlarged version of the author's lecture on Isadora's days in Hungary, delivered at the Conference of the Society of Dance History Scholars, Irvine, Ca. on 14 February 1987. The lecture was published in the Proceedings of the Society (pp. 145–158).

Relying on reports in the contemporary press and other documents, the author clarifies the dates and places when and where Isadora danced (between 19 April and 30 June 1902 in Budapest and five provincial towns) on 28 or so occasions, and analyses the programmes and the impact of her dances on the Hungarian audiences.



## BERGSONIZMUS ÉS GÖRÖGSÉG-KÉP DIENES VALÉRIA MOZDULATRENDSZERÉBEN\*

### BEVEZETÉS

*Dienes Valéria* 1912 táján kezdte kidolgozni orkesztikai rendszerét; 1915-től kezdve működött az orkesztikát tanító első iskola, amelyet Dienes Valéria megbízásából Bertalan Vera vezetett.<sup>1</sup> Az orkesztika rendszerének<sup>2</sup> megalkotásában Dienes egyrészt *Henri Bergson* filozófiája, másrészt *Isadora* és *Raymond Duncan* szabadtánca<sup>3</sup> inspirálta.

Dienes kísérletével párhuzamosan – sőt már azt megelőzően –, a századforduló körül, többen próbálkoztak mozdulatelemzéssel: pl. *Jacques Dalcroze* zenetanár a mozdulat rendszeres alkalmazása révén kívánta fokozni a zenei nevelés hatékonyságát, *Bess Mensendieck* pedig az egészségnévelés és a gyógyítás céljára dolgozott ki mozgás-rendszert<sup>4</sup>. Az ilyen típusú próbálkozások azonban egy nagyon lényeges sajátosságban különböztek Dienesétől, abban, hogy a mozdulatot valamely más cél érdekében tanulmányozták. Ezekkel szemben Dienesnél „a mozdulat, mint önálló és rendszeres tanulmány, a mozdulat önmagáért, mint antropológiai tantárgy”<sup>5</sup> képezte a vizsgálódás tárgyát, tehát orkesztikájával a mozdulat általános és önálló tudományát kívánta megteremteni. Figyelemreméltó, hogy Dienes szigorúan elhatárolja egymástól a mozdulat és a mozgás fogalmát, mégpedig azért, mert ez a distinkció az egész rendszer megértése szempontjából fontos. A mozgás szó ugyanis általában utal térbeli változásokra és módosulásokra, tekintet nélkül az azokat okozó erő természetére, amely azonban lehet külső vagy belső, fizikai vagy pszichikai, de gépies vagy tudatos is. A mozdulat szó viszont éppen az okozó erő természetére utal: szándékos cselekvést jelent, amelynek végső forrása az eszmélet<sup>6</sup>. Dienes intenciója szerint tehát a mozdulattudomány az élő, emberi mozdulat tudományos elemzésére vállalkozik. Az általános mozdulattudomány kapja az *orcheológia* nevet, művészi célokra való alkalmazása pedig az *orkesztika* elnevezést. Ez utóbbi keretei közé tartozik minden művészi alkotás, amely a mozdulatot művészi kifejezés céljára használja. A táncművészet az orkesztika aránytalanul nagy mértékben kidolgozott résztartománya. Az orkesztika azonban nemcsak elméleti rendszer, hanem mozdulatművészet is, amelyet külön e célra létrehozott iskolákban lehet elsajátítani. A két világháború között Magyarországon számos mozdulatművészeti iskola jött létre, ezek közül a Dienes Valéria rendszerét követők Orkesztikai Intézet néven egyesültek és 1917–1944 között működtek.

\*A tanulmány a szerző „Mozdulat: kifejezés–tudomány–terápia” című diplomamunkájának egyik fejezete, amelyet a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karának Művészettudományi Intézete számára készített. Közlését azért tartjuk indokoltnak, mert az orkesztika nevű, magyar fogantatású mozdulatrendszer keletkezésének több fontos mozzanatára mutat rá. (a Szerk.)



Jelen dolgozat annak a problémakörnek a körvonalazására tesz kísérletet, amelyben a mozdulatrendszer eszmetörténeti vonatkozásai és így mélyebb jelentősége is világosabbá válhat. Ennek érdekében kell felhívni a figyelmet Bergson filozófiájának azon alapvető megállapításaira, amelyeknek hatása a mozdulatrendszer kidolgozásában félreismerhetetlen és amelyek főleg azért válhattak Dienes számára oly nagy jelentőségűvé, mert gondolkodása már Bergson megismerése előtt is hasonló irányban haladt. Emellett lényegesnek tartom megvizsgálni, hogy a korabeli görögség-eszmény milyen szerepet játszott Dienes mozdulatrendszerének kialakításában. Egyrészt az Isadora és Raymond Duncan közvetítette görögség-képet tartom szem előtt, hiszen ebben a kérdésben ők gyakorolták Dienesre a legközvetlenebb hatást. Másrészt figyelemreméltónak látszik a görögség Duncan-féle felfogása és a romantikus görögség- és természet-szemlélet közötti hasonlóság. Ennek érzékeltetésére elegendő csak a Schlegel-fivérek néhány „vonatkozó” értekezésére hivatkoznom, hiszen a kérdés részletesebb taglalása messze túlmenne az illusztráció szándékán és nyilvánvalóan egy másik dolgozat tárgya lehetne.

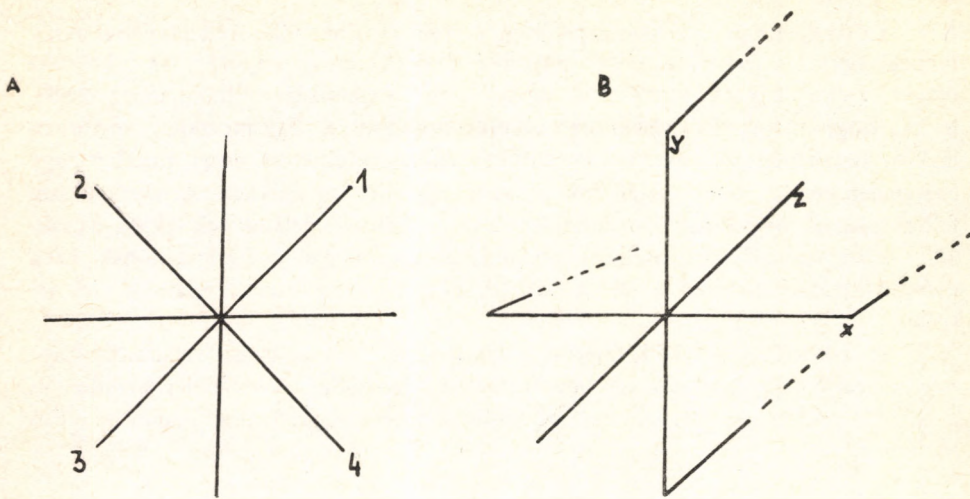
### Az orkesztika rendszere

Az áttekinthetőség érdekében nélkülözhetetlennek látszik az orkesztika elméleti rendszerének legalább vázlatos ismertetése.

Dienes orkesztikájának kiinduló tétele, hogy minden, ami mozog, háromféle valóságot változtat meg önmagában: helyét, idejét és erőviszonyait. A mozdulatnak négy meghatározó tényezője van, nevezetesen három fizikai – a térbelisége, időbelisége, erőviszonyai és egy pszichikai – a jelentése. Ezeknek felelnek meg a plasztika, a ritmika, a dinamika és a szimbolika fejezetei, amelyek az emberi test mozgáslehetőségeit elemzik. A fentiek figyelembevételével a rendszertani munka két fő részre tagolódik:

1. Az emberi test természettörvényének megfelelő mozdulatkincset teremtet<sup>7</sup>. Ezzel kialakíthat egy általános, a stílusokhoz képest állandó technikát, amely természetes és amely nem rögzítené, hanem felszabadítaná a mozdulatintenciót.
  2. Ugyanez a szemlélet az emberi megértés számára olyan mozdulatot teremtet, amely azonnal át tudja tekinteni a látott mozdulat négyes összetevőjét. Ezáltal válik lehetővé a mozdulat utánzása, továbbfejlesztése és teremtő alakítása.
- Az orkesztika az emberi testet egy derékszögű koordinátarendszerbe állítja, amelynek két függőleges síkja a profilsík (YZ) és a frontálisík (YX). Ezek a függőleges Y tengelyen metszik egymást, ahol az úgynevezett *mozdulatfantóm* középvonala van. Az adott síkok nem azt jelentik, hogy minden mozdulatnak szigorúan ezek mentén kell végbemenniük, hanem azt, hogy ezek felé kell tartaniuk, hogy nyugvópontjaik, hangsúlyaik ezek felé irányuljanak.





1. Az orkesztika rendszerének alapkoordinátája

Mindkét síkrendszer mozdulatanyaga igen jellemző: „a profil síkrendszer a görög, a frontál síkrendszer a hindu mozdulati elgondolásokat foglalja magába”.<sup>8</sup> A görögös elnevezés természetesen nem független Duncanék hatásától. Dienes ugyanis hozzájuk hasonlóan a korban divatos görögöség-eszményt követte, s így nem véletlen, hogy a megformálásbeli hasonlóságokon túl a profilsíkban végzett mozdulatokat a görög vázákon ábrázolt alakok pózaival találta egyezőnek.

A rendszer alapvető célkitűzése, hogy az emberi test természetének megfelelő általános mozdulattörvényeket találjon, amelyekkel minden lehetséges emberi mozgás lejegyezhető. Ebben a rendszerben – miként a fentiekből sejthető – kiemelkedő jelentősége van a térnek és az emberi test térhez való viszonyának. Éppen ezért Dienes Valéria rendszerében a geometriai módszer fontos szerepet játszik. A módszer lényege szerint a korábban már említett síkokat egymásra merőleges tengelyek mentén adja meg. A koordinátarendszerben megadott két sík, a profilsík és a frontalsík, négy térszakaszt alkot; ezek felezősíkjai nyolc részre osztják a körülöttük lévő teret, amelyben a mozgás lehetséges. Ez a geometrikus rendszer vizsgálja tehát a mozgás térbeliségét: neve az orkesztika rendszerén belül *plastika*. A tengelyek szerint megadott pózokat a mozdulatfantom teszi szemléletessé. A mozdulatfantom<sup>9</sup> orkesztikai segédfogalom, az emberi test anatómiájának leegyszerűsített, geometrizált változata, olyan modell tehát, melynek segítségével a mozdulat könnyebben ragadható meg.

Az orkesztika második fejezetével, a *ritmikával* a mozdulatok idejét határozhatjuk meg. Az időformák szervezése annak alapján történik, hogy tágabb vagy szűkebb időelemek követik egymást. Ezeknek az időintervallumoknak úgy kell szerveződniük, hogy rendszert alkossanak, azaz az időelemek változása ne esetleges, hanem szisztematikus legyen. A rendszeren belül az (egy vagy két morás) alapegységekből adódó első formákat időlábaknak, ezek sorát pedig kólonnak nevezzük. Az elnevezések az időmértékes verselés alapegységeire épülnek.



A mozdulatnak az a képessége, hogy az időt tagolni tudja, eredményeivel és határaival együtt a mozdulat erőviszonyaiból ered. Az erőviszonyokkal az orkesztika *dinamika* című fejezete foglalkozik. Mozdulataink dinamikája változó: annak megfelelően, hogy kivitelezésük mekkora erőbefektetést igényel. Egy mozdulat megformálásához használhatunk fokozatosan növekvő energiabefektetést, avagy hirtelen nagy energiabefektetést, amely aztán fokozatosan vagy hirtelen csökken. A növekvő erőfelhasználással megformált mozdulatok energiáját Dienes emelkedőnek tekinti, a csökkenő erőfelhasználással kivitelezett mozdulatok dinamikáját pedig leszállónak. Ezek összetevődéséből adódnak a fel- és leszálló, le- és felmenő formák, valamint ezek variációi.

Az orkesztika negyedik fejezete a *szimbolika*<sup>10</sup>, amely azzal foglalkozik, hogy milyen érzelmet, gondolatot, tartalmat közvetít a mozdulat. A mozdulat jelentését és a jelentés megértését tárgyaló fejezet azonban szoros kapcsolatban marad az előző hárommal.

### „Valóság” és mozdulat

Bergson<sup>11</sup> tétele szerint minden, ami él, mozog és e mozgás révén eszmél. A test (anyag) mozgása, illetve magasabb szinten cselekvése és ezekkel együtt folytonos alakulása állandó választást, döntést, eszmélést igényel. A változás tehát Bergson filozófiájának mintegy az „állandóját” képezi. Az anyag és szellem szintézise a mozgás, változás által jöhet létre. Ez a szintézis pedig az emberben teljesedik ki; az ember egyszerre anyagi és szellemi lény, akiben mind a szellemi, mind az anyagi a legmagasabb szerveződést mutatja. Az ember folytonosan reflektál saját külső és belső valóságára, létezésének mind tudati, mind szellemi állapotaira. Ezzel a kettőzöttséggel és e kettőzöttség elemeinek szigorú, állandó kapcsolatával megragadhatóvá válik a valóság.

Dienes 1905-ös (még Bergsonnal való megismerkedése előtt írott) doktori értekezésében éppen a valóságelméletek vizsgálatára vállalkozik<sup>12</sup>. Dolgozata első részében *John Stuart Mill* és *William James* filozófiájának, a külső és belső valóságra vonatkozó tételeinek bírálatát adja, egyúttal azonban kísérletet tesz saját nézeteinek vázolására is. James-t és Millt elemezve úgy látja, hogy az általuk képviselt nézetek csak metafizikai úton gondolhatók tovább. Dienes, mivel gondolkodásának ebben a szakaszában materialista elveket vallott, a metafizika kizárásával próbált valóságelméletet megfogalmazni. Gondolkodásának metafizikai „fordulata” 1908 és 1911 között, a bergsoni filozófia tanulmányozásának ideje alatt zajlott le<sup>13</sup>. Ekkor jelentős befolyással voltak gondolkodására a modern pszichológiai kutatások eredményei, amelyeket nagyon jól ismert.<sup>14</sup> „A természetes fejlődés maga mutatja, hogy minden kérdés végső megoldásának fóruma a pszichológia, közvetlenül adott tudatállapotainkon túl nem léphetünk. Ez a lélektani álláspont és más nem is lehetséges.”<sup>15</sup>

Ez egyben az az álláspont is, amelyből Dienes – értekezésének második részében – megoldhatónak látja a valóságelméletek kérdését. Célja az, hogy bebizonyítsa: jogos az ént is magában foglaló objektív világ létébe vetett hit, azaz a külvilág létezik olyan értelemben, ahogyan azt a koznapi tudat elgondolja.”<sup>16</sup> A bizonyításhoz ter-



mészletesen lélektani okokat használ fel, főleg a kísérleti pszichológia eredményeit. Így adottnak tekinti a tudatállapotokat, amelyek a kifejlődött tudat fogalmait, érzeteit, motorikus elemeit jelentik. Ezek önmagukban és egymáshoz való viszonyaikban egyaránt tudatállapotok. Ennek következtében a már Mill és James által is felvetett kérdés kerül a középpontba: honnan van tudatom saját magamról és ugyanakkor honnan másokról? Dienes a mozgás fogalmára hivatkozva véli megtalálni a helyes választ. A mozgásnak, az énalkotó aktivitásérzésnek legfontosabb fenntartója, indukálója a motorikus impulzió. Szervezetünk tudatos akciói csak ennek meglétével, ettől létrehozottan a sajátunk, ennek eltűnével cselekvéseinkről, mozgásainkról nincs többé tudatunk, s így az ilyeneket nem is tekintjük a saját akciónknak többé. Ha ugyanis a tudatból eltűnik a motorikus impulzió, akkor a mozgás automatikus és nem akaratlagos. Dienes szerint a mozgás, illetve annak magasabb szintű megvalósulása, a cselekvés az, amelynek közvetítésével és érzékelésével tudomásunk van mind önmagunkról, mind a körülöttünk lévő világ létezéséről. Ezen mozgások motorikus impulziója a fő énalkotó elem, „az én gyökere, amelynek eltűnése feloldja az egót és átadja szerepét a személytelen tudattalan integrálásából alakult tudattalan személynek.”<sup>17</sup>

Dienes tehát már e korai szakaszában is kitüntetett figyelmet szentelt a mozgásnak. A bergsoni filozófia megismerését követően a mozgás továbbra is megőrzi addigi primátusát gondolkodásában, egyúttal azonban, egész gondolkodásmódjának metafizikus irányba fordulásával, elméletéből kiszorul a motorikus impulzió tétele. Ettől kezdve mind egyértelműbbé válik a bergsoni filozófia hatása, amely szerint az eszmélés a mozgás által lehetséges. A mozgások és azok magasabb szintű megnyilvánulásai, a cselekvések folytonos választásra készítetik az egyént. A választást pedig a múlt emlékei és a jövőben rejlő lehetőségek határozzák meg, amelyekkel a mozgás, illetve a cselekvés előtti állapotokban számolni kell. Bár minden, ami él, eszmél – így a növények és az állatok is –, az ember eszmélése jelentősen különbözik minden másétól. Az ember esetében ugyanis az eszmélet képes a cselekvésekben fejlődést, alkotást létrehozni. Mindezt pedig a szellemhez tartozó eszmélet intenzitása révén, az anyaghoz tartozó ösztönnel szemben teszi. Ez az eszméleti működés természetesen folyamatos reflexiót jelent a szubjektum tudatára, saját létre.

Az automatikus működéseket ugyanakkor az oszton határozza meg. Egyszerű példával szemléltetve: egy új mozdulat, új típusú cselekvés elsajátításakor eszméletünk erős, mert a múltbeli tapasztalatok felkutatásával, az emlékeknek az új szituációhoz való alkalmazásával aktivitást fejt ki. Az elsajátítás-begyakorlás után a mozdulat automatikussá válik. Ennek kapcsán még egy új szempontra derül fény, arra, hogy a mozgás, az emlékezés és az eszmélet rendkívül szoros viszonyban állnak egymással. Bergson szerint nemcsak önmagunk megértése történik mozgás által, hanem bármilyen más dolog vagy személy megértésekor a mozgásformák megértése és azok sajátos eszméleti tartalommal való megtöltése játszódik le. Bergson *Anyag és emlékezet* című művében egy mozdulatpszichológia alapvonalaait jelzi. „A lényeges benne az, hogy minden, amit én átveszek egy másik eszméletből, az mindig mozdulat-hídon jár. Miért? Mert én nem tudok másképpen behatolni egy másik elmébe, mint úgy, hogy fölkeltem azt a mozdulatvisszhangot, azt a mozdulatrezonanciát a másikban, és az ő mozdulatai elemei öbenne társulnak azokkal az eszméleti elemekkel, amelyek énbőlöm elindították azokat. Az én szómozdulataim azokat átveszik. Ez a híd.”<sup>18</sup>



Dienes maga is többször célzott rá, hogy Bergson igen erős hatást gyakorolt gondolkodására. A bergsoni filozófia volt az az út, amely elvezette az orkesztika megalkotásához.<sup>19</sup> Az orkesztika formai kidolgozásában azonban kétségtelenül nagy szerepük volt a Duncan testvéreknek: Raymond nevezetes gimnasztika órái a rendszer formai oldalára, Isadora táncai pedig elvi alapjaira voltak hatással. Természetesen mindkettőjük hatását az tette lehetővé és az mélyítette el, hogy a mozgásról, a mozdulat kiemelt szerepéről vallott elveik nem idegenek Bergson nézeteitől. Ez alapozta meg egy fajta szintézisüket Dienes rendszerében.

Isadora Duncan szerint a táncban mind a test, mind a lélek megmozdul. A tánc célja érzelmek kifejezése. Ez a gondolat láthatóan közel áll a romantika felfogásához, amit itt *August Wilhelm Schlegel* egy gondolatával szemléltethetünk: „Általában úgy tartják, hogy az egyetlen és kielégítő magyarázat az ének és a tánc keletkezésére az ember természetes vonzódása és törekvése arra, hogy érzelmeit hangokkal és mozgásokkal kifejezze.”<sup>20</sup> Az Isadora Duncan által képviselt irányzat, amely elveiben éppen a romantikus baletthez képest akart formabontó lenni, paradox módon maga is romantikus művészetelméleti gondolatokkal mutat rokonságot. Isadora Duncan emellett hivatkozik görög mintákra is.<sup>21</sup> Így az úgynevezett nemes érzelmeket Apollótól, Pántól, Aphroditétől származtatja. Egyik alaptétele, hogy a test és a szellem között állandó kötelék van, tehát lelkiállapotaink hatnak testünkre, testi állapotaink pedig lelkünkre. Minden gesztusnak, mozdulatnak morális jelentése is van, s mindezek közvetlenül képesek kifejezni a lélek különböző állapotait.

Dienes éppen ezen elvi alapok miatt tartotta fontosnak, hogy a mozdulat tanulmányozása pszichológiai alapokra épüljön. A görögség és a görög mozdulatkincsből fennmaradt emlékek tanulmányozása nála kisebb jelentőségű, mint a Duncan-testvéreknel. Számára a görögség a mozdulat külső megformálásának mintájaként, a mozdulat jellegének kialakításában nagy fontosságú. A mozdulat lényegének megértéséhez azonban a pszichológiai utat tartja járhatónak.<sup>22</sup> Ez a pszichológia pedig nem más, mint a bergsoni rendszerben fellelhető mozdulatpszichológia. „Értsd meg a Mozdulatot és megérted az Embert. A mozdulat a legegyszerűbb jelenség, amelyben teljesen megvallja magát az ember testisége és szellemisége, mely elárulja mindkettőt. Ezért szükséges az emberiségnek olyan mozdulattudomány, amely ezt az életforrást nem valami vele elérendő célért, hanem magáért a mozdulatért veszi munkába.”<sup>23</sup> Az előbbi idézet azt mutatja, hogy mi lett a végcélja az érzékelés, a látszat-valóság probléma felvetésén keresztül, a mozgás primátusának felismerésével, a gondolati fejlődés azon útjának, amelyet Dienes Valéria az orkesztika születéséig megtett.

### Tér és mozdulat

Raymond Duncan a táncot egyéni pszichikus megnyilvánulásnak tekintette, ezért -- többek között -- eredetiséget várt tőle. Az eredetiség követelményét azonban a görög táncművészet sajátosságainak követésével vélte megvalósíthatónak. Azt hirdette, hogy eredeti módon úgy kell táncolni, miként a görögök táncoltak, anélkül azonban, hogy a görög táncművészet újraélesztésére törekednének. Magának, a tánc-



hoz való viszonyoknak kell tehát olyanná válnia, amilyen a görögöké volt — legalábbis a korabeli elképzelések szerint. E közvetlennek tételezett viszonyt pedig a természetes-ség, a test természetétől nem idegen mozdulatformák feltárásával és kiválasztásával lehet megközelíteni. Ennek érdekében a táncot, egyáltalán az emberi mozgást kell tanulmányozni, mégpedig a maga természetes formájában.

Duncanék elgondolása szerint: ha feltételezzük, hogy a görögök tánca az emberi testtel és ennek révén a természettel harmonikus viszonyban volt, akkor a görög vázáképek mozdulatábrázolásainak és az emberi mozgásoknak az elemzésével el lehet jutni egy az ember biológiai-anatómiai sajátosságaitól nem idegen mozdulatrendszerhez. Az ilyen mozdulatrendszer nem „erőszakolná meg” a testet miként a klasszikus balett —, nem külsődleges törvényeket kielégítő, hanem belső emberi és természeti törvények szerinti mozdulatokat alakítana ki. Ilyen mozdulatrendszer megalkotásához először kitüntetett görög ábrázolások geometriai elemzését kell elvégezni, az így kapott sémákat pedig az ember anatómiájához kell alkalmazni. Raymond Duncan valóban hosszasan tanulmányozta is a Louvre ógörög vázagyűjteményét<sup>24</sup>, ezen túl azonban nem tett kísérletet olyan rendszer kidolgozására, amely módszeresen tanítható és tanulható lett volna.

Dienes többek között abban haladta meg Duncanékat, hogy a geometriai sajátosságok felismerése mellett rendszerre törekedett. A rendszeren belül pedig meghatározott helyen, a plasztikában dolgozta fel a térre vonatkozó, a mozdulatművészet számára releváns ismereteket. Ebben nála is a geometria az elsődleges törvény. Úgy gondolja, hogy az anatómiai törvényszerűségek, az anatómiai változások, a fejlődés elsődleges geometriai törvényszerűségeknél vannak alárendelve. A tér tudománya a geometria. A tér kiemelt szerepe a bergsoni filozófia térszemléletén alapul. A téri látás, a dolgok térbeli megragadása eszméletünk működéséhez szorosan kötődik. A téri szemlélet a fogalomalkotásban is jelentős szereppel bír. Az eszmélet maga is „téríesített”, amennyiben működése során „ráhajlik a múltra és előre vetül a jövőre.”<sup>25</sup> Amikor az eszméleti működés erős (cselekvést megelőző döntési helyzetben), akkor az eszmélet a múlt tapasztalatait a jövőbeli cselekvéssel szintetizálja. Nyilvánvaló az is, hogy a tényleges mozgás, a cselekvések sora is csak térben képzelhető el, illetve valósítható meg. Az eszmélet „téríesített” látásmódja mutatkozik meg azon időfogalmainkban és időmérési módszereinkben is, amelyekkel a reális időt létrehozzuk, sőt, a minőségi különbségek szerinti sorba rendezésben is a „téríesítés” érhető tetten. A terem-tődés és a fejlődés fogalmak is csak térben értelmezhetők.<sup>26</sup>

Összegezve: a görögökhöz hasonló, természetes mozdulatrendszer létrehozásának alapvető feltétele az emberi test és az emberi mozdulatok geometriai elemzése; a geometriai törvények felhasználásának jogosultságát az eszméleti működésben megnyilvánuló térszemlélet igazolja.<sup>27</sup>

## Idő és mozdulat

A természetes mozdulat kialakításához elkerülhetetlen a mozdulat idejének elemzése, hiszen az idő a mozdulat elidegeníthetetlen, szerves alkotórésze csakúgy,



mint a térrel kapcsolatos képzeleteink.<sup>28</sup>

Amikor a romantikus költők a költészet szabályait vizsgálták, saját területükön hasonlóan fontos szerepet tulajdoníthattak az időnek. Mivel a költészetet a korai időkben a zenéhez kapcsolódónak (tőle elszakíthatatlannak) gondolták, megállapításaik általános érvényűek, annál is inkább, hiszen az azóta különvált mindhárom művészeti ág (a klasszikus költészet, a zene és a tánc) az idő függvényeként létezik, mégpedig az idő szervezeti formája, a ritmus által meghatározottan. Mindezt hasonlóképpen gondolta már Schlegel is: „Testünk egyetlen eleven óramű; anélkül, hogy bármit is tenénk, testünk állandóan végez szabályos mozgásokat, ilyen például a szívverés, légzés, s ezek eltérése a szabályos rendtől, rendszerint azt jelzi, hogy valami nincs rendben a gépezetben. Más, akarattunktól független mozgásoknál is, ha ezeket hosszú időn át ismétljük, anélkül, hogy észrevennénk, bizonyos időmértéket alakítunk ki.”<sup>29</sup>

Raymond Duncan hasonlóan a mozdulat formai és térvisszonyaihoz, annak időbeli törvényszerűségeit is az emberi természetből, a természettel valaha harmóniában élt emberből, nevezetesen a görög mintából akarta levezetni. Ehhez a görög költészet fennmaradt alkotásai adtak lehetőséget. Tanulmányozásuk nyújtja azokat a ritmusképleteket, amelyek a mozdulat időbeliségének lesznek meghatározói. A verslábak görög elnevezései is mozgást, mozdulatot jelentenek, esetleg a végtagok legmozgókönyebb részeit jelölik. Pl. *τροχαιος* (trocheus) = „futva”; *δακτυλος* (daktülos) = ujj; *αναιστος* (anapaistos) = „visszaütött”. A trocheus másik neve (khoreusz) *χορεος* = „táncos”. A tánc helye a görög színházban az orkesztra, ahol a *χορος* (khorosz), azaz a táncoló, éneklő személyek együttese mutatkozik.

„Minthogy az időtagolás mozdulateredetű és minthogy a ritmika tartományait a hangsúly hatósugarának növekedése határozza meg, a legtermészetesebb volna a ritmika tanulmányát mozdulatelemzéssel kezdeni. Mivel azonban kultúránkban készen áll a görög beszéd- és mozdulatművészetből fakadt rendszeres időtanulmány, melynek formái a költészetet kormányozzák, de mozdulateredetűek, bevezetés gyanánt azokkal az egységekkel kell megismerkednünk, amelyeket a ritmika rendszer megállapított, elnevezett. Ez a prozódiai rendszer az emberi beszéd művészetének időtana, de tanulmányunkban megmutatjuk, hogy a benne megteremtett időlábakat az emberi elmozdulásformák is megteremtik.”<sup>30</sup> A mozdulatritmika gyakorlati rendszerének megteremtésére tehát Dienes Valéria is a prozódia tartja alkalmasnak.

A gyakorlatban a mozdulat elemeinek egymásutánisága adja a tempót. A mozdulatelemekből hangsúllyal adott elmozdulások egysége az időláb vagy az időlábakból álló egységet, a kólont adja. Az időtagolás a konkrét elmozdulásformák esetében a mozdulat folyamatosságában vagy pillanatszerűségében rejlik. Például sorozatos alapszökkenések esetében a talaj érintésének pillanatai mindig valamely elem befejeződését jelentik, rövid-hosszú, azaz jambikus képletet mutatnak. A jambus rövidje tehát maga a lépés, a hosszú része pedig az úgynevezett ütemelőző ugró-futó elem. Amikor az ütemelőző lépő elem, akkor leszerelt ugró, illetve futó elemet kapunk, amely hosszúval kezdődik. Ilyenkor azt mondhatjuk, hogy az időtagolás trochaikus természetű. A trocheus hosszúja az erős, hangsúlyos elem lefolyása, rövidje pedig a lépő elem megismétlése.



Amikor az emberi mozdulat, amely a test természeti törvényszerűségeinek megfelelően szerveződik, a görög időmérték egységeivel tagolható, akkor az időmérték a költészet és a mozdulatművészet közös alapja, hiszen mindkettőt úgynevezett időművészetnek tartjuk. Többek között ez a közös alap készítette Dienes Valériát olyan versillusztrációkra, amelyeket mozdulatokkal formált meg. Ilyenek voltak pl. az 1929. júniusában rendezett vizsgaelőadás Babits-illusztrációi. Közöttük az alábbi Babits-versek szerepeltek: *Klasszikus álmok*; *Reggeli ének*; *Téli dal*; *Egy rövid vers*; *Naiv ballada*; *Hunyt szemmel*; *Síremlék*.<sup>31</sup> Egy 1929. szeptember 5-én kelt levél pedig arról tájékoztat, hogy Dienes Valéria egy mozdulatművészeti Babits-filmet akart készíteni.<sup>32</sup> A levélben külön is megemlíti a *Danaidák* című verset, amelynek megformálását kiváltképpen szeretne volna filmre venni.<sup>33</sup> (Erre és egyáltalán az egész film elkészítésére Dienes Gedeon tájékoztatása szerint nem került sor.) Az említett példák is mutatják Dienes Valéria azon törekvését, hogy a mozdulattudományt művészetként is alkalmazza. A vers és a tánc közös eredetének eszméjéhez híven alakította művészi programját nemcsak elméletben, de gyakorlatban is.

A ritmika-fejezet elméleti kidolgozásában azonban mindezekon túl jelentős szerepe van a bergsoni időfogalomnak. „Amikor a ritmikát az idő tanulmányának nevezem, akkor nem a tudomány időfogalmára, nem is a kozmikus időre gondolok, (...) hanem az én időmre, amelynek érzem a „hosszát”, oszthatóságát, mérhetőségét, kezelhetőségét, lehetséges tagozódását, megtalálom a törvényeit ( . . . ). Ez az idő a művészet ideje, tanulmányozása az én időmnek formatana.”<sup>34</sup> Dienes a bergsoni szubjektív időt teszi meg a művészet idejévé. Lélektani alapjaként a múlt megragadását tünteti fel, ezt tartván az időélmény szükséges feltételének. A lélektani folyamatnak így két összetevője van, egyik a permanencia, másik pedig az emlékezés.<sup>35</sup> Az állandóság, a folytonosság jelenti a múlt jelenlétét a múlt jelenben. Ez az elmúlás közvetlen érzékelése a jelenben. Hiszen minden mozdulat feltételez egy korábbi, már elmúlt és egy később következő mozdulatot. A mozdulatok átmenetek, amelyeknek pillanatnyi léte a jelenben utal egy korábbira és magában hordozza a következőt. Ahhoz képest amelyikre utal, ő van a jelenben, rá pedig egy következő pillanatban belőle született mozdulat fog utalni. Mindez abból következik, hogy a bergsoni szubjektív idő nem lineáris természetű. Folyamatosan jelen van benne a múlt, minden jelennek tekinthető állapotban a jövőre utalva. Ez az idő megragadásának élménye, amelyet Dienes szerint mozdulatainkon keresztül érzékelhetünk tiszta formában. A fent vázolt időmeghatározás az orkesztika ritmika-fejezetének elméleti része; a gyakorlatban megformált, konkrét mozdulatelemekhez képest általánosabb elképzelés. A gyakorlatban létrehozott mozdulatelemeket a prozódia időlábai határozzák meg. Az előbbi idő tehát a mozdulat átélésének ideje, az utóbbi pedig a kivitelezése.

### Orkesztika és misztériumjáték

Dienes Valéria a versillusztrációk mellett számos látványos művészi produkciót koreografált és rendezett 1924 és 1938 között. Ezek úgynevezett misztériumjátékok voltak. A kultúrtörténeti adatokból ismert misztériumok a középkor liturgikus drámái-



nak nyomdokain haladva a 15. és 16. században virágoztak. Ezek a színpadi vállalkozások tisztán vallási célokat szolgáltak. Dienes, mint az 1930-ban megjelent *Színészeti Lexikon* szócikkei is mutatják foglalkozott a középkori színházi és tánc kultúrával. Így a misztériumokról fennmaradt emlékeket is tanulmányozta. Azok a mozdulatművészeti alkotások, amelyeket misztérium elnevezéssel illetett – s amelyeket maga írt, rendezett és koreográfált – csak céljukban folytatták a középkori misztériumok hagyományát. Külső megvalósításukban azonban az orkesztika mozdulatművészeti rendszerét alkalmazták. Látványos színpadi technikával, nagy létszámú szereplőgárda felvonultatásával dolgoztak.

Ezek a misztériumjátékok tematikailag két csoportba oszthatók. Az egyikbe a tisztán vallásos tárgyú misztériumok tartoznak, amelyek többnyire bibliai témát vagy szubjektív vallásos érzéseket fogalmaztak meg. A másik csoportba tartozók történelmi témát dolgoztak fel a magyarság történelmével kapcsolatban, vallási vonatkozásaikkal együtt. Vallásos tárgyú misztérium volt a *Hajnalvárás*, amely elsőként, 1924-ben született. Szövegét Dienes Valéria írta, egy, még korábban Raymond Duncannál tanult görög zenei alap felhasználásával. 1926-ban készült *A Nyolc boldogság*, 1933-ban a *Magvető*, 1934-ben *A Tíz Szűz*, 1937-ben pedig a *Mária, megváltás anyja* című művek.

*A Nyolc boldogság*<sup>36</sup> című misztérium előadása előtt *Prohászka Ottokár* püspök mondott beszédet<sup>37</sup>. Beszédében méltatta Dienes Valéria és iskolájának azt a törekvését, hogy művészi eszközökkel vallási hittételeket népszerűsítsen. A misztériumok felépítésére általában, így az előbb említettére is, jellemző, hogy a versbe szedett szöveges részek után zenei illetve énekes rész következett, amely minden esetben énekkari feldolgozást jelentett. A feldolgozásokat többnyire *Bárdos Lajos* készítette és az általa vezetett Szent Cecília kórus mutatta be őket. Szintén a kórus előadásában hangzottak el a szövegek is, de olykor a szövegmondás kiegészült iskolai misztériumkórusokkal. A sokszereplős, nagy misztériumjátékok esetében egyes polgári iskolák tanulóit kérték fel szereplésre. A mozdulatkórusok, amelyek a szólisták mellett az előadás legfontosabb szereplői, a szöveg alapján készült koreográfiát – egy-egy mozdulatsort – mutattak be. A szólisták pedig magát a szövegre készült és szereplőnként különböző koreográfiát kiviteleztek. Ilyen jelentős tömegre azonban csak néhány monumentális történelmi misztérium esetében volt szükség.

*A Nyolc boldogság* csak kis létszámú énekkarral és mozdulatkórusral került bemutatásra. Szöveggönyve alapján a következő szerkezeti részekre tagolható: az öt versszakos prolog az előadók célját jelöli meg a katolikus eszmerendszernek megfelelően, ezután a Bárdos Lajos által megzenésített részlet következett a Máté evangéliumból (Máté 5. 1–2), amelyet a nyolc hittételt bemutató rész követett. Mindegyik rész három kisebb szakaszból állt. Az első a boldogságok méltatása általában, öt versszakban. A második a boldogságra vonatkozó tétel tartalmának személyes jellegű értelmezése, vallomás, tanács, tanítás formájában. Az első két szakasz szövegei Dienes Valéria költeményei. A harmadik rész egyházi énekek, vallási tárgyú zeneművek részleteinek énekkari feldolgozása. A nyolcadik részt és a teljes előadást ismét a Máté evangélium zenei feldolgozása zárta (Máté 7, 28–29.).

A vallás, a katolicizmus felé fordulás és az ezeknek megfelelő témák szerves illeszkedését Dienes eszmerendszerében jól szemlélteti az alábbi idézet: „Lélekszínbő-



lumok akarunk mi lenni / Testünkkel a szellem szolgálatát tenni / Uj földön építeni Krisztus-királyságot / Megkeresztelni a mozdulatszínját!” Az idézet *A Nyolc boldogság* prológu-sának utolsó négy sora. Ebben a négy sorban összegződik szinte mindaz, ami Dienes gondolkodásában a bergsoni vallásfilozófiával, a katolicizmussal és az orkesztikával kapcsolódik össze. A „lélekszimbólumokká levés” annak az elvnek a megfogalmazása, amelyet már Isadora és Raymond Duncan is hirdetett.<sup>38</sup> Nevezetesen azt, hogy a mozdulatok érzelmeinket, lelkiállapotainkat fejezzék ki, s ez legyen a tánc elsődleges célja.

A második sor figyelembevételével, amely a testet a szellemnek rendeli alá, az előző sor jelentésének egy második rétegét is feltárhatjuk. Bergson metafizikus életfilozófiájában az Isten felé vezet az út. Az ő elgondolása szerint az eszmélet, folytonos változásával, fejlődésével olyan fokot ér el az embernél, hogy e fejlődés feltételezett végcéljához, a szellemnek az anyag fogságából való kiszabadulásához a legközelebb kerül.<sup>39</sup> Bergson továbbá különbséget tesz zárt és nyitott lélek között. A zárt lélek és a hozzá kapcsolódó érzések statikus természetűek. A nyitott lélek azonban folytonos mozgásban, változásban, fejlődésben van. A fejlődést, amely az élet alapvető sajátossága, a maga tisztaságában érzékeli. A nyitott lélek állapotát azzal az állapottal szemlélteti, amelyet zenei élmény befogadásakor élünk meg. Ekkor minden más cselekvésünket felfüggesztjük, csak a zenére figyelünk. A zene pedig úgy hat érzelmeinkre, hogy valamely cselekvésre, a cselekvés lehetőségének, vágyának felismerésére motivál. Ehhez az élményhez hasonlít a szeretet érdek nélküli, az egész emberiséggel, s az emberiség révén megmutatkozó szellem fejlődésének felismerésével összekapcsolódó érzése.<sup>40</sup> Az istenhit forrása pedig éppen ez a szeretet. Ezekben az állapotokban, mivel az élet lényegét közvetlenül érzékelhetjük, az eszméleti állapotunk erős. A mozgás, a mozdulatok is az eszméleti állapotot erősítik, így a mozdulatokon keresztül a zárt lélektől a nyitott lélek felé törekedhetünk. Vagyis a test által végzett mozdulatok, a szellem szimbólumaivá válnak. Az orkesztika tehát a testet anyagi sajátosságaitól próbálja megszabadítani, és szellemi tulajdonságokkal akarja felruházni. Mindezek eddig a bergsoni filozófiából következő gondolatok.

A harmadik sor, amelyben célként Krisztus országának megteremtése fogalmazódik meg, már a keresztény-katolikus nézeteket képviseli, amelyek azonban sem Bergson filozófiájában, sem Dienes gondolatrendszerében nem idegenek egymástól. Miképpen Bergsonnál, úgy Dienesnél is, Isten elgondolása a filozófia keretein belül válik szükségszerűvé. A katolicizmus pedig a filozófiából kialakult istenhit elméletének a gyakorlati vallásosságban való megjelenését jelenti.<sup>41</sup>

Az idézet negyedik sora a mozdulatok „megkereszteléséről” szól. Az orkesztika rendszere görög formai hagyományokat követ. A misztériumjátékok az Orkesztikai Iskola mozdulatművészeti előadásai voltak. Témájukat a keresztény kultúrkör adta. Vagyis ebben az esetben két kultúra – az ókori görög és a keresztény – elemei jelennek meg egyszerre. Az orkesztika görög mozgáselemei azonban csak és kizárólag a forma, míg a tartalom elsődlegesen a keresztény gondolatkörből származott. A tánc a görög vallástól egyáltalában nem áll távol<sup>42</sup>, szemben a kereszténységgel, amely egyértelműen táncellenes. Lukiánosz<sup>43</sup> is fontos szerepet tulajdonított a táncnak az isten-tiszteletben. A kereszténység azonban elítélte a táncot, saját hittételeivel összeegyez-



tethetetlennek tartotta. Dienes Valéria misztériumjátékaiban ezt az ellentétet oldja fel. Ezt egyrészt úgy éri el, hogy a mozdulatrendszert a bergsoni filozófia szellemében egy eszményi célnak rendeli alá, amely eszmény pedig a keresztény nézetektől sem idegen. Másrészt pedig úgy, hogy közvetlenül használja fel a keresztény témákat.

A keresztény erkölcs és a keresztény nézetek ott is meghatározóak, ahol esetleg ókori témára utal, mint *A gyermek útja*<sup>44</sup> című misztérium első részében, amelyben az ókor gyermekének feltételezett helyzetét mutatja be. Középpontban a Taigetos áll, ahonnan az életre alkalmatlannak tartott gyerekeket ledobták. Ez a szokás azonban csak a keresztény erkölcs szerint minősülhet gyilkosságnak, amint ez a misztériumban történik. Ez a misztérium egyébként a második, történelmi témát feldolgozó csoportba tartozik. 1935-ben készült, s az egyik legmonumentálisabb mű Dienes ez irányú munkásságában. Három fő részre tagolódik. Az első, előbb említett részben az ókor gyermekét és annak sorsát mutatja be. A második rész, amely „A gyermek diadala” elnevezést kapta, Jézus születését ábrázolja. A harmadik, „Harc a gyermekért” elnevezésű rész az egyiptomi gyermekgyilkossággal foglalkozik. Történelminek tehát ez a misztérium legfeljebb az első rész alapján nevezhető, a másik két rész szintén bibliai témát képvisel. A mű általános mondanivalóját pedig röviden úgy lehet összegezni, hogy a születés pillanatától a halál felé vezet az út. Ezen az úton pedig csak az istenhit vezérelhet minket.

A szereplők egyéniek illetve mozdulatkórusba szervezettek. Minden szereplőnek megfelelt egy mozdulatkórus. Például: spártai anya – spártai anyák kórusa. Az egész előadásnak a gyermek-, női-, és férfikórusokat is figyelembe véve (ebben az esetben énekkarokról is szó van) mintegy 900 szereplője volt. Az előadás hatalmas méretű, négy színtesre épített színpadon folyt.

Hasonlóan, sőt még inkább történelmi jellegűnek mondható a *Szent Imre misztérium*, amelyet 1930-ban mutattak be. Az előzőhöz képest, ha lehet, még monumentálisabb alkotás 1000 szereplő közreműködésével született.<sup>45</sup> Az úgynevezett Nagycsarnokban (ma autóbuszgarázs) adták elő. *Török Sophie Nyugatban* megjelent kritikája szemlélteti azt az erkölcsi és morális közönségigényt, amelynek ez a mű maradéktalanul megfelelt, és amiért ezek a misztériumok a hivatalos kultúrpolitika támogatását élvezték.<sup>46</sup> Egyfelől ugyanis a keresztény hittételeket és erkölcsöt, másfelől a nemzeti eszmét képviselték.

Történelmi témájúak még az 1931-ben bemutatott *Erzsébet misztérium*, más néven a *Rózsák szentje*, valamint az 1938-as *Patrona Hungariae*. Megvalósításuk azonban nem öltött akkora méreteket, mint a korábban említett két misztériumé. (A részletesen nem elemzett misztériumokról nagyon kevés emlék ismeretes, amelyek elemzésre és általánosabb összefüggések vizsgálatára egyelőre alkalmatlanok.) Az előadások művészi értékét utólag nem lehet megállapítani, hiszen csak egyes előadások szövegkinyelvei, kottái, színpadtervei ismeretesek. Az azonban ezek és az egész Dienes-rendszer ismeretében megállapítható, hogy Dienes a Duncan testvéreknek azon törekvését, hogy a tánc érzelmeket fejezzon ki, a tisztán keresztény érzelmek kifejezésére értelmezte át. Ezen az alapon állította orkesztikai rendszerét, bergsoni fogalommal, a lélek „megnyitásának” szolgálatába.

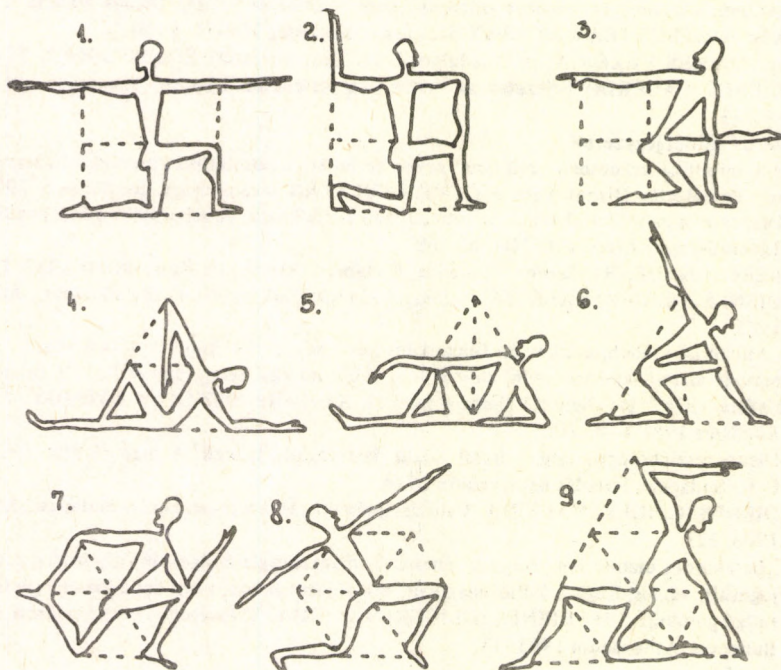


## Jegyzetek

1. vö. Beszélgetés Dienes Valériával. VITÁNYI IVÁN tévéinterjúja. in: Valóság 1975/8. 94. ill. DR. DIENES VALÉRIA: Művészet és testedzés. in: különlenyomat a Magyar Iparművészet 1915/7–8.-ból.
2. vö. Az emberi test beszéde. A Vigilia beszélgetése Dienes Valériával. in: Vigilia 1977/5. 330–343, ill. DIENES VALÉRIA: Emlékek és gondolatok az orkesztikáról. in: Táncművészeti Értesítő 1971/1. 80–86., ill. Beszélgetés Dienes Valériával. VITÁNYI IVÁN tévéinterjúja. in: Valóság 1975/8. 83–101.
3. DUNCAN, ISADORA: The Dance of the Future, Jena, 1929.
4. vö. DR. DIENES VALÉRIA: Művészet és testedzés. in: különlenyomat a Magyar Iparművészet 1915/7–8. 3–5., ill. DIENES VALÉRIA: Fejezetek az orkesztika történetéből, III. in: Táncművészeti Értesítő 1972/3. 35–49., ill. SZENTPÁL OLGA – RABINOVSKY MÁRIUSZ: Tánc, a mozgásművészet könyve. Budapest, 1928. 77.
5. vö. DIENES VALÉRIA: Fejezetek az orkesztika történetéből. III. Intézményes korszak. in: Táncművészeti Értesítő 1972/3. 40.
6. Az 'eszmélet' szó eredeti jelentése Bergsonnál 'tudat' (conscience); ebben a jelentésben használja Babits is. vö. BABITS MIHÁLY: Bergson filozófiája. in: Nyugat 1910/2., Dienes a magyar jelentéstől való megkülönböztetés érdekében minden fordításban az 'eszmélet' terminust használja. vö. Beszélgetés Dienes Valériával. VITÁNYI IVÁN tévéinterjúja. in: Valóság 1975/8. 99.
7. „A balett . . . nem a természet diktátuma . . . (hanem) . . . megfelelő korokbeli táncmesterek ízlése szerint kialakult merevítésrendszernek a sorozata, amely intézménnyé, színháziassá, rendszerré vált, mindig ugyanabban az irányban fejlődött. Amit én az orkesztikában akartam csinálni, az természet törvény, nem ízléstörvény.” in: Dienes Valéria a táncról. Készítette: BISZTRAY GYÖRGY. Kultúra és Közösség 1981/4. 8–10.
8. vö. DIENES VALÉRIA: A mozdulatról, in: Táncművészeti Értesítő 1964/2. 52–53., ill. DIENES VALÉRIA: Fejezetek az orkesztika történetéből III. in: Táncművészeti Értesítő 1972/3.
9. vö. az előbbi jegyzettel.
10. A szimbolika kezdetben „mimika” néven szerepelt, a szimbolika elnevezést Babits javasolta. vö. Beszélgetés Dienes Valériával. VITÁNYI IVÁN tévéinterjúja. in: Valóság 1975/8. 90. Dienes a szimbolikával külön tanulmányban foglalkozik: A szimbolika főbb problémái. in: Táncművészeti Értesítő 1974/1. 63–69.
11. BERGSON, HENRI: Teremtő fejlődés. Budapest, Akadémiai Könyvkiadó 1987. 165–172.
12. DIENES (GEIGER) VALÉRIA: Valóságelméletek. Doktori értekezés. Budapest, Athenaeum 1905.
13. „Abban az időben, amikor én fülig materialista nézetekkel kimentem Párizsba, ( . . . ) olyan realitás alakult ki énbennem, amiről – szinte mint egy kéreg, úgy hullott le rólam a materialista világ.” in: Dienes Valéria a táncról. Készítette BISZTRAY GYÖRGY. Kultúra és Közösség 1981/4–8–10.
14. Dienes pszichológiai tárgyú írásai közül összefoglaló jellegű: A mai lélektan főbb irányai I–II. Budapest, Haladás Könyvkiadó 1914.
15. DIENES (GEIGER) VALÉRIA: Valóságelméletek. Doktori értekezés. Budapest, Athenaeum 1905. 32.
16. „Be akarom bizonyítani, hogy az éneket is magába foglaló objektív világ létébe vetett hitem jogosult, vagyis, hogy a külső világ van, olyan értelemben, mint azt a józan, egészséges köz-tudat gondolja.” in: DIENES (GEIGER) VALÉRIA: Valóságelméletek. Doktori értekezés. Budapest, Athenaeum 1905. 33.
17. uo.: 54.
18. Dienes Valéria a táncról. Készítette BISZTRAY GYÖRGY. in: Kultúra és Közösség 1981/4. 9.



19. „A bergsoni gondolat 1908 óta szellemi életem minden tevékenységében jelen volt és természetesen, hogy az emberi mozgulatnak az az érdekes szemlélete, amely Raymond Duncan óráin alakult ki bennem, eleve a bergsoni gondolatnak vezérlete alatt formálódhatott ki gondolkodásom következő éveiben orkesztikává.” in: DIENES VALÉRIA: Fejezetek az orkesztika történetéből. in: Táncművészeti Értesítő 1972/3. 41.
20. SCHLEGEL, AUGUST WILHELM: Levelek a költészetről, a versmértékről és a nyelvről. in: SCHLEGEL, AUGUST WILHELM – SCHLEGEL, FRIEDRICH: Válogatott esztétikai írások. Budapest, Gondolat Könyvkiadó 1980. 92.
21. DUNCAN, ISADORA: im.
22. „Ha meghallgatnánk, amit a modern lélektan a mozgulatról beszél, jobban megérténénk, mi lehetett a Periklész korabeli görögöknek az orkesztika. Ennek a legfiatalabb tudománynak a legfrissebb hajtásai jobban megértetik velünk a mozgulat fontosságát, mint a görög orkesztikáról fennmaradt feljegyzések fáradtságos bontogatása. Egész lelki életünk mozgulatainkra kapaszkodik. Legelvontabb szellemi működéseinknek rejtett, belsőleg lejátszódó mozgulatok a hordozói, emlékezésünk régi mozgulatok újrakezdése, gondolkodásunk finom mozgulatindítások szövevénye, mely néha ügyetlen formában tódul ujjaink hegyére – minden akaratunk, figyelésünk mozgulatbeállítás, minden eszménk magatartás, minden nézetünk viselkedés, minden érzelmünk attitűd.” DIENES VALÉRIA: Emlékek és gondolatok az orkesztikáról. Táncművészeti Értesítő 1971/1. 89.
23. uo.: 91.
24. „Duncan szívesen vitte a 'groupe gymnastique'-ot a Louvre ógörög vázái közé. (...) Megmutatta, hogy a vázák emberalakjai szabályos négyzetekben térdelnek, szabályos sokszögek oldalai és átlói szerint futnak és később a látottakat az órákon is felvázolta. (...) Harcolt az ellen a feltételezés ellen, hogy a vázák kontraposztjai azért állnak profilban, mert a művészek nem tudtak jobban rajzolni.” uo.: 85–86.



2. Geometriai akt-vázlatok Duncan rendszere szerint



25. DIENES VALÉRIA: Bergson filozófiájának alap gondolatai. in: *Religio* 1929/1. 54–66.
26. „A geometria tudományos primátusának gondolatára – (...) – azt szokták mondani, hogy 'szép, de a mozgulatot nem a geometria (az » üres « tér), hanem az anatómia formálja'. Ezeknek mindig azt felelem, hogy nem, mert az anatómia fejlődéstani alakulásának is a tér természete diktál, azé a háromdimenziósé, amelyben élünk, mozgunk és vagyunk. (...) Igaz, hogy ma az anatómia formálja a mozgulatot, de az orkesztika mozgulatfantomja ugyanannak a geometriának engedelmessékedik, (mint) amely az anatómia fejlődéstánát diktálta. (...) Az anatómia és a geometria párbeszéde a mozgulatfantomban és minden mozgulatjelenségben ma is a tértörvények prioritását hirdeti.” DIENES VALÉRIA: Fejezetek az orkesztika történetéből III. in: *Táncművészeti Értesítő* 1972/3. 49. vö. uő.: Bergson filozófiájának alap gondolatai. in: *Religio* 1929/1. 54–66. illetve BERGSON, HENRI: *Idő és szabadság*. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól. Budapest, 1925. Franklin ny. 99–113.
27. DIENES VALÉRIA: A relatív kinetika alapvonalai. in: *Tánc tudományi Tanulmányok* 1965–1966. 47–76.
28. BERGSON, HENRI: *Idő és szabadság*. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól. Budapest, 1925. Franklin ny. 113–131. illetve uő.: *Tartam és egyidejűség*. Hozzászólás Einstein elméletéhez. Budapest, Pantheon, 1923.
29. SCHLEGEL, AUGUST WILHELM – SCHLEGEL, FRIEDRICH: im: 101.
30. DIENES VALÉRIA: A mozgulatritmika alapvonalai. in: *Tánc tudományi Tanulmányok* 1969–1970. 95.
31. Az illusztrált versek listája az 1929. június 19-i előadás plakátjáról való.
32. Babits és Dienes Valéria kapcsolatáról: DIENES VALÉRIA: Ilyennek láttam. in: *Magvető Almanach* 1966. I. 243–260., illetve RÁBA GYÖRGY: Babits Mihály költészete (1903–1920). Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
33. Dienesék levelei Babitshoz. Szerkesztette: TÉGLÁS JÁNOS. Budapest, 1982.
34. DIENES VALÉRIA: A mozgulatritmika alapvonalai. in: *Tánc tudományi Tanulmányok* 1969–1970. 91.
35. uo.
36. A Nyolc boldogság – Misztérium. (Szövegkönyv) Székesfehérvár, Vörösmarty ny. 1927. A misztérium bemutatásra került 1926. december 12-én a Belvárosi Színházban. Az előadás a városmajori Jézus Szíve templom megnagyobbításának javára került megrendezésre. vö. Az emberi test beszéde. A Vigília beszélgetése Dienes Valériával. in: *Vigília* 1977/5. 333–335.
38. DUNCAN, ISADORA: im.
39. BERGSON, HENRI: *Metafizikai értekezések*. Élet és eszmélet. Budapest, Franklin ny. 1925. 103.
40. BERGSON, HENRI: Az erkölcs és a vallás két forrásáról. in: *Modern polgári etika*. Szöveggyűjtemény. I. Tankönyvkiadó 1967. 205–266.
41. „Bergsontól a tiszta filozófiát, a gondolat megszólalását kaptam, Prohászkaától a gondolat keresztényesítését, a krisztusitást, amelyben a gondolatok megkeresztelődtek, s amihez újra visszatérnek, hogy megmerítkezzenek.” Az emberi test beszéde. A Vigília beszélgetése Dienes Valériával. in: *Vigília* 1977/5. 333.
42. vö. KERÉNYI KÁROLY: Az ünnep lényege. in: uő.: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Budapest, Magvető Kiadó 1984. 333–352., illetve WOSIEN, MARIA-GABRIELE: *Sacred Dance: Encounter with the Gods*. New York, Avon 1974.
43. vö. LUKIANOSZ: Beszélgetés a táncról. in: Lukianosz összes művei. I. Budapest, Magyar Helikon Könyvkiadó 1974. 736–764.
44. A gyermek útja című misztériumot a XXVI. Katolikus Nagygyűlés ünnepi játékán mutatták be 1935. szeptember 30-án. A szövegkönyv és a kotta a budai Szent Cecília kórus kiadványa.
45. A Szent Imre misztérium monumentalitását jól szemlélteti az alábbi levélrészlet, amelyet Dienes Valéria Babitsékhoz írt:



„Budapest, 1930. július 25.

( . . . )

én olyan munkaörvényben forgok most, hogy nem tudok valami becsületeset írni Bergson-ról. Hatszáz szereplővel bajlódom ( . . . ). A fejem valami fortyogó kazánféle, ahol együtt főnek: 100 gödöllői lány, 60 zuglói gyerek, 200 rákoscsabai cserkész és levante, 60 pogány lánynak készülő orkesztikás, néhány százezer gyertyafényű reflektoros tornyok, függönyök, díszletek ( . . . ) sípoló és vonó hangszerek, férfikórus, női kórus, gyermekkórus ( . . . ).”

in: Dienesék levelei Babitshoz. Szerkesztette: TÉGLÁS JÁNOS Budapest, 1982. 102.

16. vö. TÖRÖK SOPHIE: Dienes Valéria: Szent Imre misztérium. in: Nyugat 1931/1. 273–274.



VALÉRIA FEKETE

### **Bergsonism and the Greek Spirit in the Movement System of Valéria Dienes**

The author tries to reveal to what extent a theoretical system of human movement, in this case the system called *orchestics*, can carry conceptual features characteristic of an entire philosophical system, to wit, that of Valéria Dienes, which evolved under the impact of Isadora and Raymond Duncan's neoromantic Greek ideals, on the one hand, and on the other, under the influence of Bergson's philosophy. The first part is devoted to tracing such elements in Dienes's approach to the importance of movement as can be observed in Bergson's way of thinking.

The second and the third parts analyse the kinetic and rhythmic (spatial and temporal) elements and criteria of the human movement as viewed by Dienes in her system of *orchestics*, outlining the background of the methods adopted from the Duncans and improved later as well as of Bergson's views on time and space. The last part describes the process how the Greek forms and the Christian content combine to form a whole in the mystery plays.

Valéria Dienes's ideology is most firmly and definitely based on Bergson's philosophy. The theoretical knowledge derived from Bergsonism has found one of its practical applications in *orchestics*. Another practice was catholicism, and the combination of the two resulted in the mystery plays. *Orchestics* is the morphological attire of the mystery plays while their content derives from religious theses. The road to these had led through Bergson's philosophy.







## JAN CIEPLINSKI MUNKÁSSÁGA A BUDAPESTI OPERAHÁZBAN

(1930–1948)

A Magyar Királyi Operaházban századunk húszas-harmincas éveinek fordulóján vált először elodázhatatlanná a balettegyüttes és -repertoár korszerűsítése. Az európai balett-avantgardot jelentő Gyagilev-féle Orosz Balett, s az akadémizmus és a neo-romantika eredményeit felragyogtató Pavlova-együttes 1927-es vendégjátékainak fényében ugyanis menthetetlenül elavultnak mutatkozott az az operaházi balettrepertoár, amely az Európa-szerte a korszerűséggel egyet jelentő Gyagilev-féle repertoárból addig mindössze a Petruskát tudta átvenni 1926-ban, s nem is az eredeti koreográfiával, hanem Brada Ede változatában. A legfontosabb, s így első feladatnak az látszott, hogy a *kortárs* Gyagilev-repertoárból az együttes mielőbb és minél többet műsorára tűzhessen, s hogy létszámban és technikai felkészültségben maga a balettszemélyzet is olyanra fejlődjék, amely majd képes rendszeresen és színvonalasan előadni az átveendő – zeneileg és szcenikában, szemléletében és táncnyelvében is korszerű – baletteket.

Ám a húszas évek végére már nem csak a kortárs balettirányzattól való lemaradásunk vált nyilvánvalóvá, hiszen a balettművészet mellett – s ekkor még leginkább ellenében – Nyugat-Európában, s főként Németországban a kifejező tánc is utat tört magának az önálló táncszínpadok s a pódiumok mellett az operai „balett”-színpadokon is. A *modern* tánc vezető egyéniségeinek, *Lábán Rudolfnak* és *Mary Wigmannnak* a hatása mindenütt érezhető, tudósít a németországi helyzetről Rabinovszky Máriusz, bár „a színpadok egy részén megmaradt a ’klasszikus’ balett, de sehol oly mozdulatlanságban, mint nálunk a budapesti Operában.”<sup>1</sup> Pedig mozdulatművészeti iskolák nálunk is működtek, ám ezek művészeti-pedagógiai eredményei még nem találkoztak a hivatásos táncművészet egészét ekkor egyedülként képviselő operai balettel. A korszerűsítés igénye azonban e modern vonulat asszimilálását is kellett hogy jelentse, hiszen a konzervatívabb Pavlova-repertoárral és stílussal szemben követhető példát az Orosz Balett vendégszereplése nyújtotta: bizonyítva, hogy a klasszikus matéria rugalmasan tudja magába olvasztani az „izgatón érdekes, szabadgyakorlatból kitervelt pózokat és mozdulatokat.”<sup>2</sup>

Az említett két feladattal egyenrangú fontossággal jelentkezett a *nemzeti* repertoár kiépítése, amely eleinte egyszerűen a magyar zeneszerzők műveinek felcsendülését jelentette, hamarosan azonban szélesebb igénnyé tágult: a nemzeti tánc, a nemzeti téma és karakter megjelenítésévé a balettszínpadon.

E nagyigényű hármass feladat ellátására a budapesti Operaház nem rendelkezett megfelelő alkotóerőkkel, hiszen *Brada Ede*, az együttes balettmestere – aki ekkoriban épp ötvenedik évében járt – pontosan a meghaladni óhajtott repertoár (a Mályvácska királykisasszony, a Törpe gránátos) koreográfusa volt. Ezért látszott kézenfekvőnek, hogy *Radnai Miklós* igazgató külföldről hozzon olyan koreográfust, aki a vázolt hár-



mas követelmény közül legalább egyiknek-másiknak megfelel. Így került sor először 1928-ban Albert *Gaubier* lengyel származású táncos operai szerződtetésére, aki az 1927-es Orosz Balett vendégjátékon oly nagy sikert aratott spanyolos karakterbalettet, *A háromszögletű kalap* című egyfelvonásost tanította be, hűen az eredeti Massine-féle változathoz. A farruca-szólóval fergeteges egyéni előadói sikert is arató Gaubier és a balettet vezénylő Failoni összetűzése azonban lehetetlenné tette a munka folytatását Gaubier-val. Így aztán 1930 tavaszán Radnai Miklós Rudolf *Köllinget* hívja meg Berlinből a *Seherezáde* című balett betanítására, s – Gaubier-hez hasonlóan, aki a Molnár szerepét táncolta *A háromszögletű kalap*-ban – a darabban való vendégfellépésre is. Massine 1919-es karakterkomédiája után tehát egy korábbi, 1910-ből való Fokin-balett új változatát tűzte műsorára az Operaház együttese.

Am Kölling meghívása nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, bár a *Seherezáde* – főként ifj. Oláh Gusztáv lenyűgöző színpadképe és Rékai András látványos rendezése miatt – közel két évtizeden át a repertoár egyik legtöbbet játszott balettje maradt, majd 1959-től Harangozó Gyula új színrevitelével élt tovább.

Kölling alkotói tehetsége kevésnek bizonyult ahhoz a roppant teherhez, amely ekkor és itt a koreográfusra hárult. Radnai tehát tovább kutatót a megfelelő ember után, s erőfeszítései láttán Tóth Aladár így foglalta össze mindazt, amit a legfontosabbnak tartott: „Operaházunkban a balettegyüttes művészi helyzete már évek óta 'függőben van.' Hiányzik tánckarunk éléről az a nagy műveltségű, széles perspektívájú, korának magaslatán álló balettmester, aki a stagnáló magyar balettkultúrát újra bekapcsolhatná az európai fejlődésbe . . .”<sup>3</sup>

Radnai Miklós harmadik nekifutásra találja meg azt a balettmestert és koreográfust, aki kisebb-nagyobb megszakításokkal, közel két évtized alatt – 1930 és 1948 között – évekig egyedül, később Harangozó Gyulával és Milloss Auréllal hol párhuzamosan, hol egymást felváltva zárkóztatta fel a budapesti operabalettet Európához. Radnai ugyanis Jan Kiepura ajánlására meghívta Stockholmból Jan *Cieplinskit*, akiről hamarosan kiderült, hogy nemcsak a nemzetközi *kortárs* repertoár jó ismerője, hanem invenziós és muzikális alkotó. Olyan koreográfus, aki egyaránt ismeri a *klasszikus* és *modern* táncszókincset, s aki épp a lengyel nemzeti táncok kutatójaként és színpadra állítójaként a magyar *nemzeti* táncok iránt is érdeklődött. Mindezek felül még egy területen hozott újdonságot s alkotott jelentőset: a nálunk korábban ismeretlen, cselekmény nélküli, tiszta tánckompozíciók területén.

### Cieplinski pályájának főbb állomásai

Jan Cieplinski lengyel táncművész, koreográfus, majd pedagógus Varsóban született, 1900. május 10-én. Szakmai tanulmányait az erős olasz és francia hatás alatt működő varsói Opera (Nagy Színház) balettiskolájában végezte, ahol Walczak növendéke volt. A varsói társulatra ekkoriban – Pjotr Zajlich igazgatása, azaz 1919 és 1934 között – a rendkívül erős technikai színvonal mellett a repertoár meglehetősen konzervatívizmusa volt a jellemző, s egyben a nemzeti táncok, témák és zeneművek kedvelése. Tanulmányai befejeztével Cieplinski a Nagy Színházhoz szerződött, majd 1921-ben



Anna Pavlova társulatának tagjaként bejárta az USA-t és Kanadát. A Pavlova-társulattól kiválva Cieplinski hazatért, s két éven át önálló társulatot igazgatott, a „Jan Cieplinski Balettje”-t. E 25–30 tagú, független társulat repertoárján zömében nemzeti táncok szerepeltek, s egy-két balettpantomim Cieplinski koreográfiájával (Litván rap-szódia, Sziléziai táncok, Lakodalom Ojcowe-ban, illetve Prometheusz Beethoven zenéjére, Flóra és Zephir Moniuszko kompozíciójára). Az együttes a vidéki operaházakban — Katowicében, Poznanban és Vilniusban — lépett fel részben az említett önálló táncprogrammal, részben pedig bekapcsolódva az operai repertoárrokba. Az utazó társulat végül 1924 nyarán Bécsben is vendégszerepelt, majd feloszlott.

Cieplinski ettől kezdve két éven át Gyagilev együttesének tagja lett sok más elődjéhez hasonlóan, akik lengyel létükre az „orosz” társulatban tevékenykedtek. (A Gyagilev együttesrel 20 éves fennállása alatt több mint 100 lengyel táncos állt szerződésben.)<sup>4</sup> E lengyel táncosok számára a külföldi szerződés a szakmai továbbképzés lehetőségét, s a világ táncáramába való bekapcsolódást jelentette. A fiatal Cieplinski is kiaknáztatta a lehetőséget: „A rendkívül ambíciózus fiatalember minden próbán notesszel a kezében vett részt, rengeteg jegyzetet készített és az volt a vágya, hogy balettmester legyen. Ezt rövidesen el is érte: egy évvel később Stockholmban tűnt fel, mint a svéd Opera balettmestere.”<sup>5</sup> Haza, azaz Varsóba ugyanis ekkoriban nem volt érdemes mennie, hiszen ott 1927 és 1930 között Zajlich mellett a modernnek számító, így Cieplinski elképzeléseikhez közel álló, Felix Parnell működött.

Nagyobb s önálló kibontakozási lehetőség kínálkozott viszont a fiatal alkotó számára Stockholmban, ahol korábban épp Fokin pezsdítette fel a balettéletet. Cieplinski a stockholmi Királyi Operánál egy kilencételes *Balett-divertissement*-nal mutatkozott be, majd ebben az évadban még egy koreográfiát komponált: az 1909-től Stockholmban is Zöbisch Ottó változatában játszott *Babatündért* dolgozta át. A következő, 1928–29-es évadban a *Tycho Brahe álma* című eredeti egyfelvonásost komponálta meg, s elkészítette a *Coppélia* új változatát. Stockholmi szerződésének harmadik évében Lev Ivanov mesebalettjét, a *Diótörőt* fogalmazta újjá két felvonásban, és az *Évszakokat*, Petipa egyfelvonásosát dolgozta át.<sup>6</sup>

A budapesti Operaháztól 1930-ban kapott felkérés Weiner Leó muzsikája, a *Csongor és Tünde* megkoreografálására szólt. A korábban már hangversenytermekből ismert zeneműre kéthetes betanítással született, modern mozgásvilágú koreográfiája olyan sikert aratott, hogy a következő évadtól Radnai Miklós hároméves szerződést kínált Cieplinskinek. Visszatérve Stockholmba, Cieplinski a folyó évadban már csak operabetétek komponálására vállalkozott, majd 1931. szept. 1-től a Magyar Királyi Operaház balettmestere lett. Brada Ede nyugdíjba vonult, s e személycserével az operabalett is korszakhatárhoz érkezett, hiszen Jan Cieplinski személyében olyan vezetőt kapott, aki mindhárom elvárt követelménynek magas szinten eleget téve, rendkívüli termékenységgel ontotta az invenciózus baletteket.

Különösen igaz ez az első, 1934-ig (illetve 1936-ig) tartó periódusára, amikor is az Operaház balettmestereként nem csupán technikailag új feladatokat — például a gyors lábtechnikát fejlesztő *batterie*-ket<sup>7</sup> — adó gyakorlatokat vezetett, s korábban nem ismert szigorú munkafegyelmet követelt a táncosoktól<sup>8</sup>, hanem 11 önálló koreográfiát és számos operai balettbetétet tervezett. Sőt, a Márkus László rendezte *Szent Erzsébet legendája* szcenírozott színrevitelében is közreműködött mozgástervezőként.



Már első vendégkoreográfusi meghívása idején, nyolc nappal a *Csongor és Tünde* premierje után bemutatták a *Thais* című operához készített látványos balettbetétjét, amely korábban így sosem szerepelt a színház műsorrendjében. Első „rendes” évadjában azután hét operai balett-, illetve táncbetétet tervezett (*Carmen*, *Faust*, *Anyegin*, *Cigánybáró*, *Aida*, *János vitéz*, *Székely fonó*). Rögtön az első évadban merész, mert a budapesti repertoárban előzmény nélküli koreográfia betanítására is vállalkozott: színre vitte Glazunov négy képből álló balettzenéjét, az *Évszakokat*, amellyel első ízben került a budapesti operabalett repertoárjába cselekmény nélküli, a zene hangulatát táncképekben megjelenítő koreográfia. A következő évadban két romantikus balett átdolgozását tanította be Cieplinski: a három képbe sűrített *Coppéliát*, és a *Babautündért*, melyeket más változatban már korábban is játszott a budapesti társulat. Következő műve azonban nemcsak ősbemutató volt, hanem a maga nemében páratlan és Magyarországon előzmények nélküli vállalkozás. Cieplinski Kósa György mesejátékát, az *Árva Józsi három csodája* című operát állította színpadra énekesekkel, néma szereplőkkel és táncosokkal. Az évad végén még egy táncjátékot, az *Elssler Fannyt* komponálta meg, egész budapesti működése alatt szinte az egyetlen, amelyben feladta közismert zenei igényességét.

Második évadjában Radnai Miklós, aki mellőzhetetlennek tartotta Liszt Ferenc kompozícióit az operai repertoárból, három táncképből álló szöveggönyvet adott Cieplinski kezébe, hogy *Magyar ábrándok* címmel ebből szülessék meg első nemzeti balettünk. Az a koreográfia, amely magyar zenére, a kor színvonalán megoldott magyaros táncokat, scenikát és jelmezeket együvé olvasztva, a magyar karaktert festette le három különböző hangulatú – egy vidám, egy tragikus és egy mesei – képben. Cieplinski következő alkotása az ő „első igazi Gyagilev-balettje”, vagyis az Orosz Balett repertoárjának egyik híres és látványos műve, a *József legendája* volt, amely nálunk korábban sosem látott – legfeljebb az oroszoktól tapasztalt – mesésen gazdag szcenírozással került az Operaház színpadára. E balettek mellett 1932 és 1934 között Cieplinski újjáfogalmazta a *Hoffmann meséi* és az *Álarcoshál* balettjeleneteit, táncokat tervezett a *Banditák* című Offenbach vígoperához és Lehár Ferenc *Giuditta* című zenés vígjátékának budapesti bemutatójához.

Az 1933–34-es évad végén azonban sajnálatosan megszakadt Jan Cieplinski és a budapesti Operaház ideálisnak nevezhető és biztató együttműködése. Az okokat kutatva kétféle válasz adódik: egyrészt maga Cieplinski kerül összeütközésbe a színháznál és a balettben is kétségtelenül rendkívüli érdemeket szerző, a színház scenikai kultúráját európai szintre emelő Oláh Gusztávval, másrészt Varsóban is új szelek fújdognak. Így szerződése lejártával, az 1934–35-ös évadtól Cieplinski visszaszerződik a varsói Nagy Színházhoz, méghozzá az eltávolított Zajlich helyére, balettigazgatónak. Cieplinski egy szétbomlasztott, legyengült együttest örökölt, ezért elsősorban társulatot kellett szerveznie. Nagy hévvel látott munkához, „Az én jelszavam; le a merev sablonokkal! Éljen az alkotó munka! A balett munkájához az összes valódi tehetséget meg akarom szerezni, bárhonnan is jöjjenek.” – nyilatkozta.<sup>9</sup> S valóban, próbatáncolás után a legkülönbözőbb művészeket szerződtette, még kevésbé „előkelő” helyekről is, mint a mozdulatművészet vagy a szórakozóhelyek.

Az évad ezért a legváltozatosabb képzettségű és stílusú táncosok összeecsiszolásá-



val indult. Az együttes néhány hónapig csak a Cieplinski által tervezett operabetékekben — *Aida*, *Carmen*, *Faust* — lépett színpadra, s különösen az utóbbiban aratott sikert, a mesterien és változatosan felépített Walpurgis éj jelenet előadásával. Az első önálló balettbemutatóra csak az évad második felében került sor, s ez a *Coppélia* volt. Ez egyben Cieplinski utolsó munkáját is jelentette a varsói Nagy Színházban, ahol ezúttal Serge Lifarral tűzött össze úgy, hogy végül az évad végén lemondott balettigazgatói megbízatásáról.<sup>10</sup>

Varsói balettigazgatása idején Cieplinski nemhogy nem szakadt el a budapesti Operaháztól, hanem éppen ekkor készítette el koreográfiáját Bartók Béla táncjátékához, *A fából faragott királyfi*hoz, amelyet ő is rendezett. Radnai Miklós ugyanis jól tudta, hogy Cieplinski távoztával olyan úr maradt, amelyet egykönnyen nem fog tudni kitölteni. (Bár természetesen a direktció próbálkozott Cieplinski megüresedett helyének betöltésével, ám e próbálkozások inkább kapkodásnak nevezhetők, hiszen olyan aspiránsok nevei merültek fel, mint a mozdulatművészeti iskolát vezető Turnay Alice vagy a balettképzettséget sosem kapott Csányi László.)<sup>11</sup>

Az évad végén Radnai Miklós váratlanul elhunyt, s az őt követő Márkus László — aki korábban Cieplinski balettjeinek is rendezője volt — ismét Cieplinskit kérte fel a Radnai emlékére felújított táncjáték, *Az infánsnő születésnapja* koreografálására és rendezésére. E balett bemutatója után két héttel a koreográfus a *Játékdoboz* című egyfelvonásost is színpadra állította. Cieplinski ekkor már az argentinai Teatro Colón balettigazgatója volt, ahol két évad alatt négy balettet vitt színre: két „magyar” művet — *A fából faragott királyfi*t és *Az infánsnő születésnapját*, az említett *Játékdoboz*t, s egy művet *Alleluja* címmel.<sup>12</sup>

Buenos Airesből Cieplinski Varsóba tért vissza, ahol a mindig is újra törekvő, időnként túlzottan is modern koreográfusnak ekkor már nem az operai, tehát az eleve konzervatívabb közönségnek volt módja koreografálni, hanem a frissen alakuló, s most már valóban önálló lengyel balettegyütteseknek. 1937 legelején maga Cieplinski is alapított egy szólistákból álló kiségyüttest, „Varsói Balett” néven. A társulat fő törekvése az volt, hogy a lengyel nemzeti táncokat népszerűsítse Lengyelországban és külföldön is. Eleinte az országban turnéztak, majd első külföldi útjuk Budapestre vezetett, ahol az ismerős Cieplinskit és társulatát melegen fogadta a Pesti Vigadó közönsége.<sup>13</sup> Ugyanebben az évben Bronislava Nijinska „Reprezentatív Lengyel Balett” néven szervezett önálló társulatot, amelynek vezetését Nijinska távozása után — 1938-tól — Leon Wójcikowski vette át, s ekkortól kezdve a társulat Jan Cieplinski koreográfiáit is bemutatta.<sup>14</sup>

Cieplinski e periódusának legfontosabb kompozíciója a lengyel nemzeti balett reprezentánsának, a *Harnasie*-nak a bemutatója volt. „Cieplinski minden elődjét felülmúlta a tipikus lengyel balettek megteremtésében. Soha nem alakult még ki ilyen művészi összhang koreográfus és zeneszerző között, mint ebben a műben. Cieplinski *Harnasie*-ja élő partitúrája Szymanowski *Harnasie*-jának.” — értékelte Cieplinski munkáját a hazai kritika.<sup>15</sup> A Cieplinski-, Nijinska-, Wójcikowski-balettekből álló programmal a társulat Európa különböző országaiban, majd nyáron New Yorkban vendégszerepelt. A II. világháború kitörésekor épp Lengyelországban tartózkodtak, s szóba került, hogy esetleg az új évadtól csatlakoznak a Nagy Színházhoz.<sup>16</sup> E Lengyel Balett



megszűnésével „egy olyan társulat élete ért véget, amelynek nagy esélye volt arra, hogy nemzetközi viszonylatban is újszerű, modern baletté váljon.” – összegezte a rövid életű, ám színvonalas és nemzetközi sikereket elért együttes munkáját J. Pudelek.<sup>17</sup>

Cieplinski 1943-ig a varsói Nagy Színháznál dolgozott. A budapesti Operaház vezetése már 1941-ben tapogatózott esetleges szerződtetése iránt. A közvetett válasz így szólt: „Cieplinski úr nagyon szívesen dolgozna újra a szép Budapesten.”<sup>18</sup> Az egyelőre ideiglenes szerződtetésre aztán csak 1943-ban került sor. Időközben – azaz 1936 és 1943 között – alaposan megváltozott a helyzet a budapesti Operaházban. 1936-ban ugyanis koreográfusként is bemutatkozott *Harangozó Gyula*, akit – mint hat éve Cieplinskit – ugyancsak a hazai balett régtől várt megváltójaként, a nemzeti balett továbbépítésére hivatott magyar táncalkotóként üdvözölt a kritika, amikor első balettjét, a *Csárdajelenetet* bemutatták. Harangozó koreográfusi tehetsége Nádas Ferenc balettmesteri tevékenységével párhuzamosan bontakozott ki, s néhány év alatt a folyamatosan játszott Cieplinski-repertoár mellett kialakult a Harangozó-repertoár is. Hogy mennyire együtt éltek a két koreográfus művei a színpadon, elég talán a budapesti Operaház két igen nagy jelentőségű vendégjátékára utalni, ahol is – Bayreuthban, majd Firenzében – Cieplinski és Harangozó magyar balettjei együtt arattak sikert, mint a nemzeti táncművészet reprezentánsai.

Harangozó Gyula – aki maga sosem részesült klasszikus képzésben, viszont ösztönös tánctehetség volt – érthetően másféle repertoárt tudott és kívánt kialakítani, mint akár a kortárs balettművészet eredményeit belülről jól ismerő Jan Cieplinski, vagy a rendkívül kulturált, tudatosan a klasszikus balett és a szabad tánc szintézisére törekvő Milloss Aurél, aki vendégként ugyancsak dolgozott az Operaházban a harmincas évek közepén, majd 1942-ben is.

A harmincas évek végétől azonban az Operaház nem elégedett meg Harangozó Gyula kétségtelen és megérdemelt sikereivel, s a vele párhuzamosan dolgozó Brada Rezső korrektül megoldott munkáival vagy az időnként pantomimeket színre állító modern, azaz mozdulatművészeti indíttatású bemutatókkal. 1940 és 1942 között vált kritikussá a helyzet a balettegyüttesben, ezért az operai vezetésnek lépnie kellett, hiszen sem Brada Rezső, sem az időközben ideiglenesen koreográfussá előlépett Nádas Ferenc kompozíciói nem érték el sem Harangozó, sem Cieplinski, sem Milloss európai összevetésben is értékelhető munkáinak színvonalát. Harangozó visszavonult, elhallgatott. Nádas koreográfusi munkájával házon belül sem voltak elégedettek, tehát a mérleg nyelve Milloss és Cieplinski szerződtetése között ingadozott, majd 1943 nyarára eldőlt: Jan Cieplinski – egyelőre ideiglenesen – ismét a budapesti Operaházhoz szerződött.

Cieplinski e második periódusa sok szempontból összehasonlíthatatlan a korábbival, elsősorban azért, mert az operai balettegyüttes alapvetően más helyzetben volt. A társulat ugyan nem volt sokkal nagyobb létszámú, de Nádas Ferenc színvonalas és szisztematikus képzése következtében évente új, főként táncosnő-tehetségek jelentkeztek. Ennél jóval nagyobb különbséget jelentett azonban, hogy a repertoár Harangozó Gyula hatéves tevékenysége következtében alaposan átalakult. A 17–18-féle előadásból a repertoár zömét már maga Harangozó koreografálta. Igaz, Cieplinski balettjei közül a *Babatündér*, a *Coppélia*, a *Játékdoboz* és a felújított *Magyar ábrán-*



dok változatlanul a műsoron szerepelt. Am eddigre ott találjuk a magyar mozdulatművészek operai alkotásai közül a *Szent fáklyát* és sokáig a *Pierette fátyolát*, majd 1942-től Milloss két újdonságát az *Álomjátékot* és a *Prometheusz teremtményeit*.

A repertoárban tehát egyaránt szerepeltek nemzeti balettek, a kortárs nemzeti repertoár magyar verziói, modern kompozíciók, s a preromantika és klasszicizmus reprezentánsai, vagyis mindaz, amelynek megteremtésére 1930-ban Cieplinski megbízást kapott. S nem mellékes, hogy ekkoriban Cieplinski nem szívesen látott vendégalkotó és balettmester ott, ahol van állandó házi koreográfus és balettmester. S mivel 1943-at írunk, azt sem feledhetjük el, hogy ekkorra a társadalmi közhangulatot szító sajtó is gyűlölettel tekint az idegenre, amikor „háttérbe szorítva” vagy „mellőzve” látja a magyar tehetségeket, ám nem kvalitásaik, hanem pusztán magyarságuk miatt.<sup>19</sup> Az Operaház vezetése azonban – benne Oláh Gusztávval, akinek pedig jelentős közvetett szerepe volt Cieplinski 1934-es távozásában, s akit most Cieplinski maga is kért, hogy eljöhessen Lengyelországból<sup>20</sup> – dacolva a legdurvább támadásokkal is, eléri, hogy az 1943–44-es évadtól Cieplinski vendégbalettmesterként csatlakozhat Harangozó Gyula és Nádasi Ferenc mellé a balettegyüttes élén.

Cieplinski – bár távollétében, 1942-ben Harangozó Gyula felújította Magyar ábrándok című balettjét – 1943 októberében szinte ismét debütált és ismét három olyan balettet tervezett, amely a tiszta táncok vonulatába tartozott: Mozart muzsikájára az *Éji zenét*, J. Strauss dallamaira a *Császárkeringőt* és az eredetileg Ida Rubinstein által megrendelt Ravel zenére a *Bolerót*. A Márkus László igazgató által már évadok óta beharangozott *Debreceni história* és a *Dorottya* című vidám balettek megkoreografálása is Cieplinskiire várt. Átdolgozta a korábbi Gyagilev-sikert, a *József legendáját*, s még a háború befejezése előtt egyetlen operához, a *Petőfihez* tervezett táncbetéteket.

Ezután a háború befejezéséig neki sincs módja dolgozni, de már 1945. május 1-jén a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének „Föld – Kenyér – Szabadság” című estjére új táncjelenetet komponált az operaházi balettművészek közreműködésével, Gáspár Margit szövegkönyve alapján, *Népek hajnala* címmel. Cieplinski az évad végén a mindössze két táncost igénylő híres Fokin-balett, *A rózsá lelke* új betanítására vállalkozik, az újból meginduló évad elején pedig felújítja *Az infánsnő születésnapja* című egyfelvonásosát. Az évad legfontosabb zenei és táncseménye, Bartók Béla *A csodálatos mandarinjának* operaházi bemutatója mellett szinte elvész az ugyanakkor színre vitt táncjelenet, Cieplinski koreográfiája, a *Szerelmi varázs*.

A következő évadban Cieplinski a Gyagilev-repertoár neves darabját, a *Petruskát* újította fel s dolgozta át, majd 1946 tavaszán az egész életművéből „kilógó” egzotikuskeleti balett, a *Sakuntala* megkomponálására vállalkozott. Egy év múlva ismét kedvenc műfajával, a tiszta táncsal jelentkezett, s egyben nagy lépést is tett azzal, hogy a *Divertimento* színre állításával új magyar zeneszerzőt is avatott a színpad számára, Jemnitz Sándort.

Magyarországi tartózkodásának utolsó szezonzájában, az 1947–48-as évadban még előkészítette az *Egy faun délutánja* című balettet, de még mielőtt 1948 februárjában az Operaház együttese bemutatta volna ezt a balettjét, Jan Cieplinski féléves szabadságot kapott. Ezalatt nemcsak tájékozódott Londonban a világ különböző színházai



között korábban szabadon ide-oda vándorló, és sokfelé tevékenykedő koreográfus, hanem le is szerződött az ún. Anglo-Polish Balett-hez koreográfusnak és balettmesternek. Egy év múlva pedig ismét a Teatro Colónban tűnnek fel koreográfiái, Milloss Aurél balettjeivel közösen. Cieplinski azonban hamarosan felhagy az alkotó munkával, s ettől kezdve – 1950-től – a tanításnak szenteli az életét. Londonban stúdiót nyit, a Legat Schoolban is tanít, majd 1959-ben New Yorkba települ, s ekkortól már csak a lengyel táncokról írt könyvével foglalkozik. Soha többé nem tért vissza szeretett Budapestjére.

Cieplinski az utolsó pillanatban távozott az Operaházból, még mielőtt az 1949-es repertoár tisztogatások következtében műveit – mint „dekadens”, „beteges” darabokat – végleg kisöpörték volna a színház játérendjéről, hasonlóan az évekre „kitiltott” Csodálatos mandarinhoz<sup>21</sup>, vagy még mielőtt egyfelvonásosait az új esztétikai ideál szellemében ő is, mint Harangozó Gyula átdolgozni kényszerült volna háromfelvonásos művekké. Balettjei közül egyedül az 1949-ben kiátkozott *Boleró* maradt meg végül több felújítás nyomán a hetvenes évekig a repertoáron. Balettbetétei közül a *Faust* és az 1945-ben komponált *Sába királynője* baletteljelenete szerepelt a legtovább Cieplinski betanításában. *Debreceni história* című balettje pedig – Farkas Ferenc új muzsikájával és Harangozó Gyula új koreográfiai változatában – a Furfangos diákokban él tovább. A szőke, lobogó hajú, lázasan alkotó, invenciótól fűtött, s a magyar nyelvet lengyeles lágyssággal törő, kedves, ám a munkában igényessége miatt kegyetlen koreográfus és balettmester emléke pedig azoknak a táncművészeknek és tervezőknek a jó emlékeztében maradt fenn, akik együtt dolgozhattak e szuggesztív, igazi művésszel.<sup>22</sup>

### A nemzetközi kortárs repertoár balettjei

Bár Jan Cieplinski a Gyagilev-féle Orosz Balettnak épp a zenei és képzőművészeti avantgardot asszimiláló korszakában volt aktív tagja – amikor a merészen újító koreográfiákat főként már Bronislava Nijinska, majd (ismét) Leonid Massine és a fiatal George Balanchine tervezte – Cieplinski az Orosz Balett első korszakának darabjaihoz nyúlt vissza saját koreográfusi munkásságában. Elsősorban Mihail Fokin balettjeihez, amelyeket a harmincas és még inkább a negyvenes évek második felére a budapesti operai balettegyüttes – és persze az Operaházat látogató közönség – még kellően klasszikusnak és hagyományosnak, s egyben már korszerűnek is tekintett. *Fokin* balettjei közül Cieplinski az 1911-ben készült *Petruskát* és *A rózsá lelkét*, valamint az 1914-es *József legendáját* vitte színpadra az Operaházban.

A *Petruskát* a budapesti operai balettegyüttes másodikként vette át az Orosz Balett repertoárjából, az ősbemutatóhoz képest másfél évtizedes késéssel. *Brada Ede* ugyanis már 1926-ban színre vitte a balettet. Később, 1933-ban Radnai Miklós Milloss Aurélt a Petruska címszerepének eltáncolására s egyben a balett átdolgozására hívta meg. Milloss sikeres változata azonban mindössze két évig szerepelt a repertoárban, s Cieplinski is csak a háború befejeztével nyúlhatott újra Sztravinszkij zeneművéhez. A Cieplinski-féle új betanulásra 1946. december 21-én került sor az Új Operabarátok által rendezett balettesten. A balett szcenikai kiállítása ezúttal kitűnően sikerült. A



*Reggel* című lap recenzense egyenesen zseniálisnak tartja Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán színpadképét, amely „egy káprázatos szláv képeskönyv fantasztikus szépségű lapjai”-t idézi a néző elé.<sup>23</sup> A végre ismét játszható Sztravinszkij-muzsika interpretációja is egybehangzóan dicsérő kritikákat kapott, mert a muzsika vezényletével Ferencsik János „egyéniségére szabott feladatot kapott”, s „szuggesztív erővel tartotta kezében az együttest.”<sup>24</sup>

A zenei és szcenikai megoldások elismerő fogadtatása mellett Cieplinski koreográfiáját már nem értékelte egybehangzóan a kritika, bár azt elismerték, hogy „az Operaház együttese derekasan oldotta meg az előadás nem éppen könnyű feladatait.”<sup>25</sup> A koreográfiáról megállapítják: „inkább a magánjelenetekben volt kifejező”<sup>26</sup> Így a főszerepek alakítói közül Sallay Zoltán „groteszk Petruskája kitűnően érzékeltette a szinte az örülségig fokozódó féltékenységet”<sup>27</sup>, Vashegyi Ernő Mór alakítása pedig látomásszerű, monumentális figurává növekedett. A vásári forgatag mozgalmasságának, változatosságának megformálásával Cieplinski adós maradt, holott rendezőként is jegyezte a Petruskát. Feltehetően azért szorult háttérbe koreográfiájában a tömegek megfelelő mozgatása, mert – rendező-koreográfusként – az egyébként gondos és szép előadásban elsősorban a lélektani történet, azaz a négy főszereplő, Petruska, a Balerina, a Mór és a Varázsló érzelmi kapcsolatainak világos kibontására törekedett, s még új záró mozzanattal is gazdagította a közismert cselekményt: „a bábszínház varázslója nem menekülhet, mert a Petruska halála miatt feldühödött néptömeg agyonveri. Petruska megjelenő szelleme – az örök szenvedély – tehát nem az élő, hanem a halott zsarnokát kacagja ki.”<sup>28</sup>

Bár a groteszk látás- és formálásmód, a báb-ember polarizáció és homogenizáció valójában mindvégig jelen volt Cieplinski munkásságában, Sztravinszkij gazdag felépítésű partitúrája ezúttal kifogott az egyébként rendkívül muzikális Cieplinskin – és a hasonló ritmikai nehézségű tánczenéhez aligha szokott balettegyüttesen is.

A másik Fokin-balet, amelyet Jan Cieplinski változatában játszott az Operaház, nem igényelt sem látványos tömegmozgatást, sem sajátos rendezői koncepciót, hiszen ez az egyéni megmutatkozásra kiváló lehetőséget kínáló kettős, *A rózsza lelke* volt. A balett 1911-es ősbemutatójától mindössze nyolc év telt el, amikor a budapesti Operaház balettegyüttese műsorára tűzte a művet, Zöbisch Ottó betanításával. Mint már ekkor 1919-ben, később is akkor és azért újjították fel a balettet, ha és amikor két táncos tehetségnek kívántak megfelelő kibontakozási és megmutatkozási lehetőséget adni. (Zöbisch változatát Keresztes Mariska táncolta Nádas Ferencel.) 1945 májusában kézenfekvő volt, hogy a díszletet alig igénylő kétszereplős balett kerüljön ismét színpadra. S miután a budapesti közönség valaha látta még az ősbemutató előadóművészeit is, természetesen velük – főleg Nizsinszkij legendás alakításával – vetették össze a szerepben bemutatkozó két ifjú művész, Patócs Kató és Tatár György táncos és előadói kvalitásait. *A Szabadság* cikkírója úgy találta, hogy „Tatár György és Patócs Kató nemcsak technikai bravúrral, de természetes gráciával is táncolta hálás szerepét.”<sup>29</sup>

Am hogy Cieplinski alkotói érdeklődésének homlokterében nem az újrómantikus Fokin-balet átköltése állt, azt Jemnitz Sándor írásából is kiérezni: „Cieplinski János balettmester a fő vonalaiban hű maradt a balett eredeti elképzeléséhez: saját



ötleteivel, a mű hagyományos stílusához alkalmazkodik és régieskedik, bár látható, önmegtagadással.”<sup>30</sup> Az éppen csak megnyílt Operaházban azonban ezekben az első hetekben, nyilván nem a koreográfus alkotói igényei játszották a döntő szerepet, hanem a játszhatóság. Így érthető, hogy Cieplinski alkotói érdeklődésétől, modernebb szemléletétől és formálásmódjától távoli területen is tevékenykedett anyaszínháza érdekében.

A harmadik Fokin-balett – a *József legendája* – amelyet a magyar közönség Cieplinski változatában ismert meg, nagyon közel állt a koreográfushoz, így egyik legnagyobb hatású koreográfiája és rendezése lett – mindkét változatában. Cieplinski az Orosz Balett által 1914-ben színre vitt szimfónikus tánckölteményt 1934-ben koreografálta és rendezte meg első ízben, majd 1944-ben újíttotta fel és dolgozta át, a Richard Strauss 80. születésnapját ünneplő események kapcsán. S míg balettje első változata nem hozott egyöntetű szakmai sikert – ami alatt ekkor és még sokáig kizárólag a zenekritikát kell értenünk –, a koreográfia második változatának bemutatójakor a fogadtatás elismerő és dicsérő volt – még Richard Strauss ellenében is!

Egyetlen balett vizsgálatánál sem kerülhető meg ugyanis a zenei értékek mérlegelése. De míg például a Petruska bemutatása kapcsán egyetlen disszonáns hang sem zavarja a Sztravinszkij invenciózusságát, talentumát elismerő értékeléseket, Richard Strauss József legendája című kompozíciójának bemutatásakor – még 1944-ben s a jobboldali sajtóban is! – több az elítélő, mint az elismerő vélemény, ami azonban nem befolyásolja a színpadi kompozíció egészének elismerő fogadtatását. Tóth Aladár már a balett budapesti premierje idején leírja: „Más dolog a táncot, a tánc érzéki és drámai varázsát zenében kifejezni, zenei hangokkal festeni, és ismét más dolog 'táncmuzsikát', pantomimikus gesztusokra 'balettmuzsikát' írni. Nem 'táncot' kifejező, hanem 'táncra' indító muzsika kell ide.”<sup>31</sup> Mégis úgy látja: a bemutató nagy nyeresége az Operaháznak, s e premierrel „Cieplinski végre kifejthette teljes tudását. Ő rendezte az egész előadást. Kiváló stílusérzékkel, gazdag invencióval: festőiség és drámaiság, érzéki pompa és spirituális szimbolika gyönyörű harmóniában egymást támogatva és fokozva bontakozott ki színpadán. Koreográfiája gazdag fantáziával merített a Strauss-muzsikából és mindig a muzsika szelleméből. Cieplinski most aratta nálunk talán legnagyobb diadalát.”<sup>32</sup>

Mielőtt megvizsgálánk e „diadal” összetevőit, tekintsük át a balett – Hoffmanstahl és Kessler gróf által írt librettóját:

„Putifár és Putifárné vendégei közt trónol. Folyik a lakoma. A sejk szórakoztatásukra előbb táncosnőket, majd török ökölvívókat vonultat fel. A sejk újra jelt ad és hárfázó és fuvolázó ifjak közt hozzák az alvó Józsefet, a pásztorfiút. A sejk felkelti és József táncolni kezd. Putifárné, aki eddig közönyösen ült, a tánc alatt mindjobban növekvő csodálattal nézi Józsefet. És a tánc után egy nyaklánccal ajándékozza meg, míg a sejknek aranyporral fizet Józsefért.

Az ünnepség véget ér. Putifár vendégeivel elvonul. József egyedül marad a holdfényes csarnokban. Letérdel és imádkozik, majd lefekszik és elalszik. De nyílik az ajtó és fehér fátylas alak lopózik be a csarnokba: Putifárné. József felriad. De hiába ostromolja Putifárné, József ellenáll minden kísértésnek, minden csábításnak. Két szolga toppan be. A szolgák ott találják József mellett a térdelő Putifárnét.



Putifárné most megvádolja Józsefet. Putifár hozatja a pribéket a kínzószerszámokkal, bilincseket rakat József kezére, mert Putifárné megvádolja, hogy a szerelmére tört. De alig teszik tűzbe a kínzószerszámokat, amikor az égi csillag különös fénnel kezd ragyogni és a lépcsőn megjelenik az arkangyal. Az angyal Józsefhez lép. Érintésére lehullanak a bilincsek. És az angyal, égi fényárban, kézen fogva elvezeti Józsefet. Mind dermedten nézik. Putifárné pedig gyöngyláncával megfojtja önmagát.”<sup>33</sup>

A szövegírók „aranyba mártották és selyembe göngyölték József és Putifárné történetét”<sup>34</sup>, s ráadásul azt is megkötötték, hogy a díszletek és jelmezek Veronese stílusában készüljenek: az egyiptomiak velencei jelmezbe, József és a kalmárok pedig a 16. századi Kelet stílusába legyenek öltöztetve. Mindez a stíluskeveredés kiváló lehetőségét kínált arra, hogy a balett káprázatos, bódítóan gazdag kiállításban kerüljön színre. Fülöp Zoltán díszlet- és jelmeztervei a reneszánsz és a barokk színdús és pompázatos keveredését adták, s nagyszerű teret a sokszereplős jeleneteknek. Az utolsó jelenetben a csillagos égbolt egyszerűsége felemelő nemességgel zárta le a kevésbé drámai, mint inkább epikus cselekmény helyszíneit.

A muzsika – mint már Tóth Aladár is utalt rá – aligha nevezhető táncra alkalmas zenének. Inkább lírai, mint drámai, sziporkázóan hangszerelt tömbjeinek monumentalitása inkább megnehezíti a koreográfus dolgát, semmint inspirálja munkáját. (Elegendő csak a hamletinek tervezett József-monológra gondolni, amely a maga 15 percével szinte megoldhatatlan feladatot ró a koreográfusra, illetve József alakítójára.)

Cieplinski több szólamban mozgatott csoportjai ezúttal sem váltottak ki egyhangú elismerést a zenekritikusokból, bár a közönség tombolva ünnepelte a balettet. Strauss muzsikája valóban kevésbé kínálja magát a táncszínpadra, így részben ez is indokolhatta, miért alakultak nehezkesebben a csoportjelenetek: Cieplinski „Együttesét szédítő dühöngőroham szállta meg. Csoportjainak minden egyes tagja szüntelen izgalomban ugrándozik jobbra-balra, rúg, kapál, rohan, ficáncol és szemlátomást fő feladatának tekinti, hogy két helyen legyen egyszerre. Ahol feszes csoportritmus köti – mint a boxolók vagy a máglyarakók jelenetében – ott sikerült, sőt erős megoldások jutnak e nyugtalan és nyugtalanító balettmester eszébe.”<sup>35</sup> Egy másik kritikus úgy véli, a József legendája „... egyike Cieplinski János legjobb munkáinak. Hibája, hogy néhol kissé zavaros, másutt pedig, főleg egy-két tömegjelenetben a színpadi mozgás nem felel meg tökéletesen a zenének. Ahol ugyanis a muzsika erős forgatagot kívánna, ott a szereplők egy része nem mozog, közvetlenül utána pedig, nyugodalmasabb zenénél, általános a mozgás.”<sup>36</sup>

A klasszikus matéria mellett a modernebb mozgásokat és groteszk karaktermozdulatokat is hozó koreográfiából kiemelkedett a Putifárékat szórakoztató epizódok közül a hat bokszoló stilizált meccse, amelyet mind az 1934-es, mind pedig az 1944-es változat egyik legsikerültebb epizódjának tartottak.

A *József legendája* második változata – amikorra a modern és szokatlan megoldásaival eleinte megütközést keltő Cieplinski is tapasztaltabb, s talán higgadtabb koreográfussá vált – már a sajtóban is elismerést váltott ki, s így visszamenőleg nagyra értékelték a korábbi megoldást is. Mint Tóth Dénes írja, már tíz éve „... komoly elismerést aratott Cieplinski Jan művészi, magasrendűen megfogalmazott és keresztülvitt koreográfiája ... A néger ökölvívók küzdelme egyike a koreográfia legizgalma-



sabb részleteinek, másrésről Józsefnek, Putifárnának és Sulamitnak a táncaiban a művészi síkra helyezett érzékiség, illetve Józsefnél az ártatlanság érzékeltetésének egészen különösen finom mozzanatait emelte ki.<sup>37</sup> Erotika és ártatlanság, romlottság és jámborság, pompa és puritánság, test és lélek, anyag és szellem – e szélsőséges pólusok érzékletessé tétele a koreográfus feladata, s ez ezúttal sikerült Cieplinskinak. Sikerült, mert „Cieplinski János finoman felépített koreográfiája töretlen ívben magasodik a végső apoteózisig.”<sup>38</sup> Putifárné szerepében a lángoló vörösbe öltöztetett Bordy Bella „magát a minden gátat elsöprő szenvedélyt táncolja.”<sup>39</sup> József alakítója, Tatár György „mozdulataiban kiteljesedik a tisztaság, az ég felé vágyakozó, lelkes hit.”<sup>40</sup> Az első jelenetben a fátyolos és fátyol nélküli nők tánca „változatos motívált kifejező balettrészlet”, Szulamit pedig – Ottrubay Melinda előadásában – „a test vágyakozását táncolja . . . mintha személye magává a táncá lényegülne át.”<sup>41</sup>

A József legendájában az erotikus vágy fékevesztettsége az egyik központi gondolat. Ezért Cieplinski nem csupán Putifárné József iránt érzett végzetes vágyát festette meg, hanem az eleinte jégcsapként, merev érdektelenséggel ülő asszonyt mintegy körbefonta az érzékiség különféle megjelenítésével. Ezt szolgálták a fátyolos és fátyol nélküli táncosnők merész jelenetei, melyeket Cieplinski „finom ízléssel tette elfogadhatóvá.”<sup>42</sup> Egy másik lap cikkírója úgy látja, „itt Cieplinski koreográfiája olyan figurákat hoz (lábak alatt keresztülbújás) ami egy pillanatra megdöbben.”<sup>43</sup> Vagyis e megdöbbenést a koreográfiai formálás okozza – „hiszen nem varietébe jöttünk” folytatja –, s nem a jelenet tartalma, amely a fátyolos és fátyol nélküli táncosnők egymás iránti érzelmeit volt hivatva érzékeltetni, szemben az ifjú iránt lánggra lobbanó Putifárné másként bűnös érzelmeivel.

Szulamit tánca magának a szerelmi vágnak az elemésztő erejét szimbolizálta, míg ellenpárjaként József „Hamlet-monológjában” a test csupán az éteri, a szellemi felé törekvés eszköze volt. Később, amikor a balettet az 1947–48-as évadban ismét műsorára tűzte a társulat, Tatár György után a valóban 16 éves Rab István is eltáncolta József szerepét, s mint 1944-ben Tatárnak, a szerep most neki is igazi kiugrást hozott. Rab István technikai kiválósága még azt is lehetővé tette, hogy Cieplinski a korábban 7 percesre rövidített változat helyett a még Nizsinszkij kvalitásaihoz méretezett 15 perces férfiszólót komponálja meg számára. Végül is Rab tűnt a szerep autentikus megmintázójának, mert József figurája „lényegében az: ez József, az ártatlan, a szűz férfi, a bibliabeli József. A figura belső igazsága még a táncudásnál is több.”<sup>44</sup> – írták róla.

Vaclav Nizsinszkij első koreográfiáját, az *Egy faun délutánját* is Cieplinski vitte elsőként színpadra Magyarországon, harminchat évvel a botrányt kavarázó ősbemutató után. A balett egyben Cieplinski utolsó magyarországi műve is volt, hiszen a koreográfia bemutatójára 1948 februárjában akkor került sor, amikor Cieplinski már Londonban tartózkodott. A balettel kapcsolatban felhozott kifogások közül az egyik – „a tánc . . . lényegében mást mond, mint Debussy zenéje”<sup>45</sup> – már Nizsinszkij koreográfiájára is igaz volt, hiszen Debussy zongító, folyondáros impresszionizmusa is Nizsinszkij szögletes-animális mozgása s a nimfák profil mozgatása is ellentétben állt egymással. Cieplinski faunját látva rosszállóan írták, hogy „nem a klasszicizmus aranyló délutánjának pázsitján hempergő gondtalan lény”, hanem „nagyon is modern



lélek.”<sup>46</sup> Szalay Karola így mutatta be a balettet: abban „Cieplinski — aki mindig az újat kereste, néha a plasztikus formák hátrányára is — most igyekezett Nizsinszkij koreográfiájának hatását kelteni.”<sup>47</sup> Azét a Nizsinszkijét, akinek koreográfiai újító törekvéseiről a hazai közönségnek fogalmai is alig lehettek, akit a neoklasszika zseniális előadójának ismert meg a századelő közönsége, s aki ezért sokkal inkább valamiféle régmúlt — s klasszikussá is vált — ideál megtestesítőjeként élt az emlékezetben. Cieplinski most sem csupán a Nizsinszkij-koreográfia felújításával idézte meg a hajdani Orosz Balett erőnyeit, hanem a zene, a festészet és a tánc egyenrangú és komplex közreműködésével is, amelyre ugyancsak Szalay Karola hívta fel a figyelmet.

Nizsinszkij faun alakítása — mint A rózsá lelke címszerzője is — legendássá, így valójában utolérhetetlenné vált. Tóth Dénes is úgy látja: „az egyszer volt csodát ennél sem sikerült megismételni”.<sup>48</sup> Egy másik recenzens azonban megállapítja Vashegyi Ernő ezüstben fürdő faunjáról, hogy benne a táncos „remeket alkot, kedvesen groteszk, animálisan kecses attitűdjeivel és mozdulataival, melyeket klasszikus szobroktól és egyéb híres mintaképektől leshetett el...”<sup>49</sup>

Jan Cieplinski nem csupán az Orosz Balett repertoárjából lassacskán a nemzeti balettszínházak alapműveivé váló zeneművek és szövegkönyvek újbóli megkoreografálásával próbálta meg korszerűsíteni a budapesti Operaház balettrepertoárját, hanem más nemzetközi társulatok műsorából is igyekezett meghonosítani egy-egy sikeresebb zeneművet és tánc-szövegkönyvet. Így kerülhetett sor arra már az 1932–33-as évad elején, hogy az Operaház meghirdesse Debussy *Játékdobozának* bemutatóját, amelyre aztán végül is csak Cieplinski újabb budapesti vendégeskedése alkalmából, 1936-ban került sor. Ekkor a meghívott alkotóként visszatérő Cieplinski mindössze négy nap alatt tanította be a balettet, hiszen 1935–36-ban a Teatro Colón balettmestereként már színre vitte a művet Argentínában.

A *Játékdoboz*: balett gyerekek számára négy képben. A Babatündér modernebb változatának tekinthető balett ősbemutatója 1913-ban Párizsban volt, de a mű a nemzetközi színpadi vérkeringésbe Bórlin 1921-es változatával került be. Jean Bórlin az Orosz Balettel rivalizáló és ha lehet még inkább avantgard elkötelezettségű Svéd Balett számára komponálta meg az A. Hellé szövegére és rajzai nyomán született irónikus-parodisztikus balettet.

„Nincs különbség a játékdoboz és a nagy világ bábjainak élete között. Hiszen voltaképp az egész élet játékdoboz és a sors mozgatja a benne nyüzsgő bábokat.

A játékdoboz táncrakelt babáinak egyikét meglátta és megszerette a fakatona. Ám az örök történetek egyike itt is ismétlődik, a babának inkább tetszik a lusta, könnyelmű és kötekedő Polichinelle. A katonák és Polichinelle-ék harcában súlyos sebet kap a katona, de megkapja végre a baba szívét is, akit Polichinelle közben elhagyott. Egy pár lesz a két szerelmesből, megtollasodnak és megsokasodnak. A léha Polichinelle is felviszi valahol a csőszségig és folyik az élet tovább a játékdobozban.”<sup>50</sup>

A *Játékdoboz* bemutatása az Operaházban már zenei szempontból is eseménynek számított, hiszen Debussy operája, a Pelléas és Mélisande csupán rövid ideig szerepelt a színház műsorán. Igaz, a balett zenéje eredetileg négykezes zongoradarab volt, s ennek hangszerelését André Caplet végezte el a Svéd Balett számára, ám mégiscsak Claude Debussy muzsikája szólalt meg. Ezért aztán az egyre szaporodó balettbemu-



atók miatt morgolódo zenekritika is mintegy „megbocsájtott” az operai vezetésnek. Tóth Aladár szavai szerint: „... ha Operaházunk nagyobb szerepet szán a balerinák karcsú bokáinak mint az énekesek hangszálainak, azaz ha már mindenáron látványos balettek luxusának akar hódolni – akkor hódoljon legalább olyan mesterművekké, mint ez a kis Debussy-balett, melynek játékos fényűzése egy igazi, művészi kultúra fényűzése... Ha már nem örülhetünk a Pelléas és Mélisande költészetének, örüljünk legalább a Játékdoboz artisztikumának. Annál is inkább, mert hála Cieplinski balettmester koreográfiájának és rendezésének, Debussy táncjátéka operaszínpadunkon sajátos 'charme'-jának egész rafinált varázsában elevenedett meg. Cieplinski művészi elképzelésében valóban kongeniálisat és amellett eredet-érdekeset produkált.”<sup>51</sup>

Cieplinski frissen pergő, ironikus hangvételű jeleneteiben bábfigurák keltek életre, hogy velük a koreográfus bántó él nélkül kifigurázza a polgári-családi idillt: a délceg katonát, aki a csupa báj és mosoly leányzó kegyeiért esdekel, mélabús és könnyelmű riválisát, Polichinelle-t, a groteszk csatába induló ólomkatona hadsereget, s a nagy és végzetes baba-szerelem mellékszereplőit, a pásztor-párost, a néger bohócot, a tengerészt, sőt az elefántot is. Az Élet tülekedését a bábok apró világába transzponáló – gyerekek és felnőttek számára egyaránt élvezetes balett – koreográfiai megoldása kapcsán Cieplinskit ismét a túlzott modernség vádja éri. Igaz, többen dicsérik a koreográfia mozgalmasságát, frissességét és színességét, ám rögtön meg is kérdezik: „miért csupa szöglet, cikk-cakk, hegyes, éles mozgás?”<sup>52</sup>

Cieplinski kétségtelenül vonzódott a bábszerű megjelenítéshez, a szögletes – természetesen a klasszikus balett által kimunkált plasztikus harmónia szemszögéből –, diszharmonikus mozdulatokhoz. Így nemegyszer választott olyan szöveggönyt – mint már tapasztaltuk a Petruska és majd látni fogjuk A fából faragott királyfi esetében, – amikor a szöveg maga kínálta ezt a formálást. S miután a Játékdoboz esetében a zene is minden lehetőséget megadott a groteszk ábrázolásra, érthető, hogy Cieplinski nem korlátozta koreográfusi fantáziáját, s az életre kelt babák világát groteszk-szögletesre, bábszerűre formálta, a mozgások bábos szögletességével is hangsúlyozva az ember-lét látszata mögötti báb-valóságot. Debussy muzsikáját át- meg átszövik a zenei fricskák, s mi másnak nevezhető Cieplinski szerepezése is, ha nem a kényszer szülte traveszta hagyományt fricskázó ötletnek, hogy a tisztességes férjjé váló katona (Kőszegi Ferenc) riválisát, a baba (Bordy Bella) első, ám hűtlen szerelmét nem férfitáncosra – a férfiszólisták ezúttal mellékszerepeket táncoltak! –, hanem Szalay Karolára, a korszak legnépszerűbb balerinájára osztotta. Cieplinski változatában ebből a Polichinelle-ből a játék végére – „húsz év múlva” – öreg, részeges csősz lesz, miközben riválisából tisztességes házaspár, akik körül vidáman ugrándoznak a csemeték.

Ugyancsak a nemzetközi vándor-repertoárból merített Jan Cieplinski, amikor de Falla: Bűvös szerelem című egyfelvonásosát dolgozta át *Szerelmi varázs* címmel. A balett ősbemutatója harminc évvel a budapesti premier előtt, 1915-ben volt Madridban, Pastora Imperio koreográfiájával. A témát azonban Bolmtól Lifarig, Wójcikowskitól Argentínáig sokan feldolgozták 1925 és 1943 között. Cieplinski választásában feltehetően szerepet játszhatott, hogy másik „spanyol” balettje, a *Boleró* elementáris sikert aratott Budapesten, amikor 1943-ban bemutatták. A *Szerelmi varázs* azonban nem is sikerült olyan jól, mint a cselekmény nélküli Boleró, másrészt pedig olyan koreográfiák



környezetében került színpadra, ahol aligha számíthatott jelentős bemutatónak. Lányi Viktor írta le, hogy „Bartók remekműve (A csodálatos mandarin – F.L.) mellett elhalványul de Falla 'Szerelmi varázs' című, kissé konvencionálisan spanyolos tűzű balettje . . . A szellemes muzsikával Cieplinski helyenként zsúfolt táncbeállításai nem harmonizál kellőképpen . . .”<sup>53</sup> Járdányi Pál azonban épp azt hánnya Cieplinski szemére, hogy nem eléggé mozgalmassá a koreográfiája, s hozzáteszi: „a táncjáték nem tudta átforrósítani a levegőt.”<sup>54</sup> Mint az ezekből a recenziókból is kiszűrhető, Cieplinski kompozíciója, „A folyton-forgó, de soha nem haladó balett ritmikus tornája”<sup>55</sup> nem közelíthette meg a koreográfus Boleró-verziójának rendkívül magas színvonalát, s ekkorra már nyilván időszerűtlenné is vált az a fajta spanyolos kolorit, amelyet szövegkönyv felidézett:

„Candelas cigányleány szenvedélyesen szeretett egy féltékeny, romlott, mégis megnyerő, rokonszenves cigányfiút. Sem egymással, sem egymás nélkül nem tudtak élni. A fiú meghalt, de még holtan is bűvöletében tartja kedvesét: Candelas nem tud emlékeitől megszabadulni.

Új udvarló jelentkezik életében: Carmelo. Candelas nem idegenkedik tőle, valahányszor azonban közeledik hozzá, megjelenik régi szeretőjének szelleme és megghiúsítja közeledésüket.

A régi szerelem varázsát egy fiatal cigányleány: Lucia segítségével töri meg Candelas és amikor ismét megtalálta önmagát, amikor megtört rajta halott szeretőjének varázsa, felszabadultan siet Carmeloval a templomba, hogy megtartsák az esküvőt.”<sup>56</sup>

Cieplinski egyik legmaradandóbb, s egyben a legegységelműbb sikert arató balettje a *Boleró* volt, amelyet a lengyel mester cselekmény nélkül, de érzelmi folyamatok drámai összeütközéseként álmodott színpadra. Ravel Bolerója – de Falla Szerelmi varázsától eltérően – a negyvenes évekig még nem túl nagy karriert futott be a nemzetközi táncszínpadon. Bronislava Nijinska (1928-ban, Ida Rubinstein számára készült) első koreográfiai változatától kezdve Cieplinski 1943-as kompozíciójáig alig két-három nevesebb alkotó nyúlt Ravelnek ehhez az egyetlen témából a hangszerelés magasiskolájával izzó drámai hangulatot árasztó muzsikájához.

Cieplinski „jeles adottságai itt a legérdekesebb oldalukról mutatkoztak meg.” – szögezte le Jemnitz Sándor a *Boleró* fergeteges sikerű bemutatója nyomán.<sup>57</sup> Hogy melyek voltak ezek az adottságok? Elsősorban a muzikalitás, a zenei struktúra ihletéséből születő színpadi komponálás képessége. Cieplinski „Legfőbb törekvése, . . . hogy a zenéhez hasonlóan kontrapunktikusan fejezze ki mondanivalóját a táncsal. A Ravel Bolerójára szerzett tánckölteményével ezt a célt el is érte. A zenéből indul ki, a zene minden hangját megtáncolja, anélkül, hogy szolgálai kíséretet adna csupán a zenének. A zenével együtt, önállóan hat, mert saját táncszerű mondanivalójának egyenlő jogú érvényt tud szerezni a zenével. A szem és a fül élménye olyan harmonikusan forr össze ebben a színpadilag is, képhatás szempontjából pompásan megoldott táncjátékban . . . , hogy a zene és a tánc kölcsönösen átvilágítja és általzeni egymást, úgyhogy egyszerre érezzük, hogy amikor látjuk, halljuk is a zenét és ugyanakkor halljuk, meg látjuk is a táncot.”<sup>58</sup>

A szimfonikus komponálás ekkorra már nem csupán áhított ideál, hanem elért út, kiforrott módszer Cieplinski számára. Eddigre – mintegy másfél évtizedes szaka-



datlan alkotómunka után – a tehetséges és mindig is gazdag fantáziával (bár időnként szertelenül) alkotó művész „Stílusa mégjobban elmélyült, egységesebbé vált. Lefoszlottak kompozícióiról a régebbi kubista szögletességek. Megtanult jobban komponálni, a mozdulatokat most már nem zsúfolja olyan barbár, vérbő módon össze, ügyel az egyensúlyra, a világos szerkesztésre, az arányokra. Őserejű fantáziája van Cieplinskinek, iskolák és irányzatok fölé emelkedő erős egyéniség, aki nem utánoz senkit, de önmagából merít. Végigment ugyan az elmúlt húsz év különböző problémáin és stílusútvessztőin a művészete, de a három percbalett azt bizonyítja, hogy technikájában lehigadt, és kiegyensúlyozottá vált, anélkül, hogy a fantáziájának áramlása csökkent volna.”<sup>59</sup>

Cieplinski a *Boleróban* egy váratlanul kialakuló és hirtelen megoldódó szerelmi háromszög történetét, jobban mondva a rivalizálás, a féltékenységi, a szenvedélyes szerelem hangulatait vitte színpadra.

„Egy mexikói kocsmában leányok és legények táncolnak. A kocsmá színe két férfivel is kacérkodik, akik féltékenységből egymásnak rontanak, de a többiek szétválasztják őket. A mulatozók lassan eltávoznak és a leány szíveválasztottja lábai elé veti magát.”<sup>60</sup>

A történet kevésbé érdekes a koreográfiában, mint az a mód, ahogy Cieplinski a kompozíciót felépítette, „hangszerelte”. Cieplinski ugyanis olyan mozgáskörnyezetet komponált a három főszereplő köré, amellyel lehetővé vált a zenei crescendo, a hangszerek belépésének vizuális érzékeltetése. A három részre osztott színpad elején zajlott a „cselekmény”, középen, a kocsmá terében s „vendégei” között a főszereplők és a kíséret mozdultak, míg felül, a crescendo által vezérelve, egyre növekvő számban foglalták el helyüket a statisztaiból álló, tehát csak a létszámot s így a hatását növelő gitárosok. A dráma, a tánc és a látvány egybefonódva, a monotóniája ellenére is feszült muzsikával nagy erővel hatott. Cieplinski nemcsak a teret bontotta három szintre, és a táncselekményt három színpadra, hanem a kar által előadott kocsmai jelenetet is – szín és táncdramaturgiával egyaránt. Az együttes – Márk Tivadar tervei segítségével – zöld, kék, lila, sárga, bordó és piros ruhákban jelent meg úgy, hogy a kompozícióban Cieplinski mindvégig ügyelt a színek és színpadok harmóniájára, lehetséges keveredésére és kontrasztjára is.

A Cieplinski-életmű csúcspontjának tekinthető *Bolerót* két ugyancsak rövid és szintén cselekmény nélküli balettel együtt – az *Éji zenével* és a *Császárkeringővel* – mutatta be az operabalett. „Ezek egyike sem éri el az általában szokásos hosszúságot, így nevezhetnénk 'percbalett'-eknek is, hiszen a három közül az Éji zene és a Bolero mindössze tizenöt percig tart, míg a Császárkeringő játékidője a tíz percet is alig éri el. A koreográfus munkáját azonban előre meghatározta az, hogy ismert és népszerű, sőt Mozart esetében klasszikus zeneművekről volt szó, amikhez illusztratív képsorozatot kellett komponálnia, így mondanivalóját a rendelkezésére álló idő alatt kellett kiformálnia. A három táncjáték Cieplinski Jánosnak, kitűnő lengyel koreográfusnak az állandó repertoárjába tartozik, működésének színhelyein ő már több ízben és kipróbáltan vitte színpadra ezeket. Mikor az Operaház meghívta a varsói művészt, hogy ebben az évben Budapesten szerepeljen, az általa ajánlott és készen álló munkák közül ezekre esett a választás.” – olvashatjuk a „percbalettek” műsorfüzetében.<sup>61</sup>



Cieplinski tehát nem csupán a már ismert és a balettművészet nemzetközi keringésébe bekerült zenéket és témákat dolgozta fel és írta újra, hanem saját invenciójú koreográfiáinak nemzetközi áramoltatásával is hidat képezett Varsó, Budapest és Buenos Aires között.<sup>62</sup>

Cieplinski a Mozart muzsikájára komponált kis balettből ezüstszerű, halványrózsaszín és pasztellkék színekben pompázó rokokó idillt varázsolt a színpadra. A zenei szvit négy tételének mintájára az olasz-francia klasszikus materiából építette fel a táncfüzért. Tiszta tánc kompozíciójába üdén és hangulatosan sikerült átültetni a muzsika szellemét és architektúráját. Cieplinski „a balett nyelvén szinte újra elmondja a gyönyörű zene formai történetét: szonátákat, ariettákat, rondótételeket lejtének Oláh Gusztáv stílusos színpadán a táncosok.”<sup>63</sup>

A Johann Strauss *Császárkeringőjének* hangjaira készült táncjelenetet Cieplinski egy színpadi főpróba keretében ágyazta: a bevezető zene alatt a jelenetre készülődő művészeket a néző mintegy „belülről”, a függöny felgördülte előtti pillanatban láthatta. A rövid táncképben – amelyet a rokokó finom porcelánszíneivel szemben a fekete-sárga éles színellentéte uralt – Cieplinski a valcer lendülete és kavargása előtti hódolatát fogalmazta meg, s minden apró történet vagy külsőséges eszköz nélkül, „csupán a zene és a tánc lényegével érzékelteti azokat a bizonyos 'régiség'et, közéletből a múlt század utolsó negyedét, amik az irodalmi és művészeti konvencióban Bécs városával függnek össze.”<sup>64</sup>

### A romantikus repertoár balettjei

Jan Cieplinski a kortárs repertoár kialakítása mellett a romantikus tradíció néhány balettjének bemutatására is törekedett. Így 1932-ben az ő változatában újították fel a *Coppéliát*, amelyet a múlt század óta Campilli, majd 1930-ig Guerra koreográfiájával már játszott az operabalett. Cieplinski átdolgozása a teljesen új táncmateria mellett még két lényeges novumot adott: egyrészt Franz szerepét első ízben Cieplinski osztotta ki férfitáncosra (Brada Rezsőre) a Magyar Királyi Operaház színpadán, másrészt zeneileg a korábbiakhoz képest teljesebben – a 3. képben a nagy keringővel, ám a záró divertissement nélkül – csendült fel Delibes muzsikája.

Jan Cieplinski három képbe sűrítette a balett cselekményét:

„I. kép. A különös hírű Coppélius furcsa leányára, Coppéliára, aki mindig az ablakban ül, nagyon kíváncsi a falu népe, de különösen Swanilda, aki félti vőlegényét Ferencet, amikor az csókot intett az ablakból Ferencnek. Swanilda szemrehányást is tesz vőlegényének, és amikor Coppélius véletlenül elveszíti háza kulcsát, Swanilda báránnőivel belopózik a házba, hogy végére járjon Coppélius titkának.

II. kép. Coppélius fantasztikus műtermében táncra kerekednek a furcsa alakok. Amikor Coppélius megjelenik, a leányok elmenekülnek, csak Swanilda marad ott elrejtőzve. Coppélius álomittal elaltatja Ferencet és lelket varázsol Coppéliába, az automataba. Coppélia életre kél, táncol, de aztán nem engedelmeskedik többé Coppéliusnak és mindent összevág. Ferenc eltávozik. Az elrejtőzött Swanilda visszatér és az automatakat mozgásba hozza. Coppélius érthetetlenül áll és csodálkozik azon, hogy



miképen indultak meg az automaták és szomorúan tapasztalja, hogy kedvenc Coppélia-bábuja eltört.

III. kép. Swanilda és Ferenc visszatérnek Coppélius műterméből és a polgármester jelenlétében üdvözlí a nép őket. Coppélius is megjelenik, akinek az eltört bábu árát a polgármester megfizeti. Swanilda és Ferenc egymásé lesznek.”<sup>65</sup>

Cieplinski a három kép közötti átmenetet ügyes színházi ötlettel oldotta meg: a Coppélius birodalmába bemerészkedő lányok az első kép végén leengedett előfüggöny előtt vonultak át a sötétben tapogatózva a félelmetes és ismeretlen bababirodalom felé, ahová háttal érkeztek „be”, majd a babaautomaták jelenete után — a képválás alatt —, ismét az előfüggöny előtt futottak vissza az első kép „helyszínére”<sup>66</sup>. A bohókás Coppélius szerepét eleinte maga Cieplinski táncolta, ám hamarosan felváltotta őt e szerepben Harangozó Gyula, aki aztán 1953-ban maga is sikerrel állította színpadra, most már kibővítve, három felvonásban a Coppéliát.

A *Babatündér*t a budapesti operaballett erőteljes bécsi orientáltsága nyomán már a balett ősbemutatójának évében 1888-ban és az eredeti koreográfiával műsorára tűzte a társulat. A rendkívül sikeres egyfelvonásos balettpantomim 1923-ig volt repertoáron ebben a változatban, majd 1932-től Cieplinski változatában aratott ismét töretlen sikert — kisebb megszakításokkal — egészen az ötvenes évekig. Cieplinski a zárt számokból álló táncsorozatban egyéni és igen változatos megmutatkozási lehetőséget adott a táncosoknak a klasszikus technika, a karaktertánc és az akrobatika területén egyaránt, hiszen a *Babatündér* udvartartásában kínai és néger, spanyol és tiroli, katona és bohóc, Miki egér és Iluska baba egyaránt „éldegelt” a polcokon, s mutatta meg magát az érdeklődő előkelő polgároknak és az ámulva tébláboló paraszt családnak.

Cieplinski a romantikus repertoárból mindössze három balettet vitt színpadra budapesti működése alatt, s mindhármát úgy, hogy azokat előtte már a Svéd Királyi Opera együttesénél is megkoreografálta. (A *Babatündér* 1927-ben, a Coppéliát egy évre rá, 1928 decemberében tűzte műsorára a svéd balettegyüttes.) Nem sok e három mű, ám Cieplinski nyilván a társulat technikai kondícióját s összetételét egyaránt mérlegelte. De az is nyilvánvaló, hogy Cieplinski azért sem foglalkozott többet e repertoárréteggel, mert alkotói elképzelései és vágyai — s valójában az operaházi korszerűsítési szándék — sem ebbe az irányba terelték. A Coppélia és a Babatündér új változatai szinte mindig közönségigényre születtek, eleve „családi” balettek, amelyeket minden társulat műsorára tűz a gyermekközönség kedvéért. A harmadik balett azonban, amely Cieplinski változatában egyetlen évadot élt meg a budapesti operaballett repertoárján, egészen másfajta igény szülte volt.

Ez a balett ugyanis Cieplinski ars poetikáját volt hivatott megmutatni Stockholmban után Budapesten is, hiszen a művet, Glazunov–Petipa *Évszakok*jának új változatát a koreográfus a svéd társulat számára 1930-ban komponálta, majd 1931 decemberében a budapesti együttes számára tanította be. „Minden idegen elem, drámai cselekmény kikapcsolásával, a tiszta koreográfia érvényesülését keresem az 'Évszakok' színpadra állításában. Ahogyan van abszolút zene, létezik abszolút tánc is, az önmagáért való és semmiféle más művészettel érintkezést nem kereső táncművészet. Az volt a célom, hogy Glazunov zenéje ilyen táncba olvadva keresse érvényesülését a magyar operaszínpadon, és ezért van az, hogy e kis balettnak jóformán nincs is cselekménye.



Az Operaház balettkara, férfiak és nők, akikben kitűnő anyagot kaptam, eltáncolják Glazunov kifejező, színes fantáziájú, hangulatos zenéjét és ha a közönség is észreveszi azt a szerves kapcsolatot, amely a zene és a tánc között van, elértem célomat.”<sup>67</sup>

A közönség ugyan szívesen fogadta a hazai színpadon előzmények nélkül álló tiszta tánckompozíciót, ám a sajtó – ha egyáltalán észrevette a művet – értetlenül fanyalgott Glazunov zenéje hallatán és a „régí hagyományos balettfiguráknak és a modern ötleteknek vegyülete”<sup>68</sup> azaz, Cieplinski szimfonikus igényű kompozíciója láttán. Nyilván az érthető történet, a világos cselekmény, a felismerhetőség hiányzott a *Seherezáde* tragikus szerelmi történetéhez, *A háromszögletű kalap* vidám kavalkádjához és a *Pesti karneval* édes-bús gálánsságához szokott nézőknek és kritikusoknak. Ezért csakis a hangulati ellentétek drámaiságára építő „cselekményt”, s a természet evolúcióját koreográfiai eszközökkel megjelenítő epizódokat, azaz a zenében megfogalmazott hangulatok táncképekben való tükröztetését nem értékelték.

Az *Évszakok* színpadra állításakor Cieplinski az eredeti Petipa szövegeknyvet követte:

„Hópelyhek kavarognak a szürke, hideg levegőben, kacagó vidámsággal járja táncát a tél minden poézise. A lassan derülő nap heve azonban elolvasztja a havat, ki-világosodik, lágy tavaszi szél fuvalma tünteti el a hideget és nyílnak a virágok, madarak csicseregnek az ágakon, itt a kikelet! Egyre erősebben tűz le a nap az égről, amelynek boltozata azúrkéken ragyog, csak itt-ott suhan el rajta egy kis báránnyfelhő. Meg-érett a búza és a kalász tündére kecses táncal lejt el a pirosuló pipacsok, kéklő búza-virágok között. Itt a nyár! Előszökken a patak nemtője is, csacsogva, csergedezve táncol, akárcsak a fürge kis patak, amely a sárga vetések szélén igyekszik tova a messzeségbe. Gyümölcsök súlyától roskadoznak a faágak, piros színbe vont a egész természet az őszi hervadás. Fáradt levelek hullanak a fákról egyre szaporábban és az apró madarak dideregve bújnak össze. Alászáll a nap, melynek tűnő sugarai még utoljára aranyozzák be a tájat, azután alábukik a fényes korong és az őszi elmúlásban meghal a természet.”<sup>69</sup>

Az eredeti Petipa-koreográfiát Cieplinski feltehetően nem ismerte, ám tudjuk, épp az Anna Pavlova-társulat tartotta műsorán *Bacchanália* címmel az *Évszakok* 3. jelenetét, igaz nem az eredeti verzióban. Cieplinski a librettó átvétele mellett Petipa szimfonizmus felé utat mutató szellemét próbálta követni, de az a közönség, amelyik a harmincas években e próbálkozását fogadta, nem lehetett sem elég érett, sem pedig a táncművészetben olyan kiművelt, hogy értékelni tudta volna a 20. században korszerűvé vált táncsimfonizmus e korai kísérletét.

## Nemzeti balettek

Cieplinski munkásságának harmadik rétegét a *nemzeti* repertoár jellegzetes, s nem annyira belső igényből, mint inkább a mindenkori politika s művészetpolitika igényei nyomán született – sikeres és kevésbé sikerült – művei alkotják. Lényeges épp e repertoárrétegnél tisztán látnunk, hogy a nemzeti repertoár kialakítása nem egysze-



rően megkerülhetetlenül szükséges művészi feladata volt az Operaháznak, hanem jóval több annál.

Művészi igény motiválta a nemzeti, a magyar balett megszületését talán legvonzóbban *Radnai* Miklós nemzeti operaprogramjában. Radnai már 1929-ben felvázolta egy nagyszabású és nemzetközi kisugárzású magyar ünnepi játékok tervét Budapesten, melynek centrumában a nemzeti szellemi tőkét jelentő magyar muzsikusszén, Liszt Ferenc munkássága állna. Radnai Miklós – maga is zeneszerző és színházi ember – felismerte, hogy ehhez nem elegendő a koncerttermekben felcsendülő Liszt-muzsika, hanem színházi közeget kell teremteni a vokális és instrumentális művek köré. „Lehet-e kételkedni abban, hogy . . . a Krisztus-oratórium jelenetezett előadása, óriási tömegek mozgatásával, megdöbbentő élményt jelentene? Vagy a keresztes hadakat felvonultató Erzsébet-legenda? Hát még a Liszt-rapszódiaakra írott magyar jellemképek, néma táncjelenetek, színes, hamisítatlan népviseletben, a szüret, az aratás, a búcsú, a lakodalom, a vásár, alföldi hangulatok? . . . A most aprópénzre felváltott magyar zene és a mármár veszendőbe menő magyar tánc, magyar viselet, olyan érték lehet a kezünkben, amelyért csak le kell hajolni.” – fejtegeti.<sup>70</sup> Operaigazgatóként a meg nem írt operákat és táncjátékokat próbálta pótolni, „ha nincs készen, meg kell teremteni” – írta, az ebben az irányban megtett első lépésnél, a Pesti karnevál bemutatójakor.<sup>71</sup> Úgy látta, hogy Liszt rapszódiaiban „is bizonyos program található. Ez adta a gondolatot, hogy színpadra vigyem őket.”<sup>72</sup>

A már ekkor megálmodott nemzeti balett szövegét azonban – amely végül *Magyar ábrándok* címmel született meg – nem Radnai Miklós írta meg, hanem az Operaház főrendezője Márkus László, a koreográfiáját pedig – a lengyel! – Cieplinski tervezte s valósította meg. Márkus Lászlónak Radnai elképzelt „magyar jellemképei” alapján olyan kis történetet kellett kitalálnia a háromtétéles táncképhez „amik a mozgásba transzponált adott zenei kísérekkel pontosan kifejezhetők.”<sup>73</sup> A népi táncokból nemzeti színpadi táncot formáló Cieplinski ekkor – 1933-ban – már „három éve kutatja a magyar tánc ősi elemeit, és most egyszerre a magyar balettel rukkol ki. Nem tánciskolai szaloncsárdások és körmagyarok: balett, mely úgy viszonylik az ősi tánc-elemekhez, mint a Bartók, vagy a Kodály zenekari feldolgozása a feltárt zenei emlékekhez. Magyar balett, olyan értelemben, ahogy az orosz balett orosz. Népiesség a legnagyobb kultúra kifejeződésében. Nem tudom, észreveszik-e rögtön, hogy mi van itt, de azt tudom, hogy ha ezt folytatni lehet, egyszer még nagyon hálásak leszünk ennek a lázas munkájú, biztos érzékű és lobogó fantáziájú lengyelnek.”<sup>74</sup> – összegzi a véleményét még frissiben Márkus László.

Márkus szövegterve három helyszínre vezette a nézőt: vidám szüreti multságba, valahová a Balaton mellé; káprázatos matyó lakodalomba; s egy vásárba, ahol az álmok is valóra válhatnak.

„1. Forr a must. Szüreten mulatnak úrfiak és kisasszonyok. Az egyik úrfi csókot rabol szerelmétől, az duzzogva otthagyja, az úrfi másik kisasszonynak kezd dacosan udvarolni, mire annak a szerelmese is megharagszik. Ezt a kis szerelmi perpatvart igazítja el a kedves Bódi bácsi a szüretelő nép táncos mulatozása és a fiatalság játécai folyamán.



**2. Lakodalmas.** A nagygazda lányát szíve ellenére férjhez adják a gazdag legényhez. Készülnek a lakodalomra s az elhagyott szerető jön számonkérni a leánytól hűtlenségét. Az könyörög, hogy váljanak el békében, ő nem tehet szülei ellenére semmit. A legény elmegy, de látszik, hogy készül valamire. Most jönnek a menyasszonyért, lakodalmas táncok közt készítik a nászhoz, de a vigasságot állandóan valami fenyegető veszedelem sejtelve zavarja. Indul a nászmenet, midőn az elhagyott legény elébük toppan és a lakodalmas nép szemeláttára föbelövi magát.

**3. Vásárfia.** A mézeskalácsos sátornál legények és lányok hancúroznak boldogan. Minden lánynak van párja, aki szép, cifra szívet vesz neki, csak a kis cigánylánynak nincs senkije és a boldog szerelmesek bántják és csúfolják az árvát. A szegény cigányleány halálos nagy vágya egy szív után végre is csodát tesz: egy mézeskalácskenyér megelevenedik és szívet ad neki és magával viszi a boldog mézeskalács országba.”<sup>75</sup>

A Magyar ábrándok legfőbb erénye az az össz munka volt, amely a rapszodiákat összeállító Ferencsik János, a káprázatos díszletterveket készítő Oláh Gusztáv (1. kép) és Fülöp Zoltán (2. és 3. kép), a szövegíró Márkus László és Cieplinski, a koreográfus között kialakult. Reprezentatív nemzeti művet kívántak alkotni, olyan magyar balettet, amely a népművészet ihletésére született, s a nagyvilág előtt méltán képviselheti a magyarságot. Hogy ehhez lengyel balettmestert kértek fel? Ne feledjük, nem volt kvalitásos magyar koreográfusa a színháznak, Cieplinski pedig komolyan vette ezt a feladatot (is). A kor egyetlen lehetséges módszere szerint, a lehető legalaposabban próbált tájékozódni a néptáncokról: elutazott élményt, tapasztalatot és anyagot gyűjteni egy matyó lakodalomba.”<sup>76</sup>

Koreográfiáját a Magyar ábrándok frenetikus közönségikere ellenében a kritika fenntartásokkal fogadta, hiszen mindenki másképp képzelte el, milyen is az „igazi” magyar tánc, s a nemzeti balettnak milyennek kellene lennie. Jemnitz Sándor szerint Cieplinski hibásan „a felületes nemzetieskedésből indult ki.”<sup>77</sup> A *Pesti Hírlap*ban ezzel szemben arról olvashatunk, hogy „A magyar tánc elemeit a modern balett kifejező eszközeivé felfokozó koreográfus: Cieplinski munkája értékes művészi cselekedet.”<sup>78</sup> Volt, aki Liszt muzsikájának efféle balettszínpadi egyvelegesítése miatt háborgott – mint Tóth Aladár –, mások úgy vélték, a folklorisztikus témához nem a múlt századi muzsikához kellett volna fordulni, hanem zenét kellett volna írni – Bartók Bélával vagy Kodály Zoltánnal.<sup>79</sup> Azaz: először fogalmazódott meg a kérdés, milyen is a nemzeti balett?! Nyilván magyar zeneszerző művére születik, de kérdés: össze szabad-e ollózni már meglévő muzsikákból a színpadi megjelenítéshez alkalmas részleteket, vagy csak eleve a színpadi előadásra írt kompozíciókra szabad koreografálni. S milyen legyen a táncmateria? A folklór maga – s ki ismeri igazán a néptáncot ekkor – vagy annak stilizált változata? Egyáltalán, hogy lehet a műzene példája nyomán vagy új módon stilizálni az alig – talán csak az ekkoriban már revelációként ható Gyöngyösbokréta előadásairól – ismert néptáncot? S melyek azok a témák, amelyek alkalmasak lehetnek a nemzeti balett számára, – ha a zene műzene, a tánc pedig stilizált néptánc. A scenika – ebben egyszerűbb volt egyetérteni – a lehető leglátványosabb és dekoratívabb, hiszen egy nemzet kívánta benne s általa viszontlátni mintegy „vásárnapi” önmagát, hogy a külföld előtt is büszke lehessen magyarságára.

A karakteres nemzeti zene és tánc, téma és scenika, s ezzel együtt a reprezen-



tativitás igénye sűrűsödött nem csupán a Magyar ábrándok bemutatójába, hanem minden olyan opera-, de főként balettpremierbe, amelyet – mint ezúttal a Magyar ábrándokat – december 6-án, azaz Horthy Miklós kormányzó nevenapján, a legelőkelőbb közönség jelenlétében, az évente ismétlődő decemberi díszelőadáson mutattak be. Erről azért nem szabad megfeledkeznünk, mert a politikai reprezentációs nyomás bizony sok bemutatóra rányomta a bélyegét 1944–45-ig, s a Magyar ábrándok elvitathatatlan sikere – s az azt megelőző, ugyancsak az ünnepi alkalomra készült Liszt-balet, a Pesti karnevál – nyomán évekre megszabta az operai balett útjának egyik elvárt és lehetséges irányát.<sup>80</sup> Ugyancsak ezekből a balettekből kerültek ki azok az egyfelvonásosok, amelyek a két nagy jelentőségű operai vendégjátékon képviselték nemzeti zene- és tánc kultúránkat, s melyekre a 30-as években került sor. 1936-ban Bayreuthban a Liszt-hét alkalmával a *Pesti karnevállal* és a *Magyar ábrándokkal* szerepelt a balettegyüttes – az Operaház együttese pedig a Cieplinski által koreografált *Szent Erzsébet legendáját* adta elő. 1938-ban pedig a Firenzei Maggio Musicale-n az említett két balett mellett nemzeti táncművészetünk új reménységének Harangozó Gyulának *Csárdajelenet* című balettje is helyet kapott.

Cieplinski munkásságában a Magyar ábrándok az egyetlen tipikus nemzeti balett-kísérlet, míg magyar komponisták muzsikájára jóval több művet koreografált, a legkülönbözőbb témákra és műfajokban.

Már legelső megbízása is magyar komponista zeneművének táncszínpadi feldolgozására szólt. Weiner Leó *Csongor és Tünde* című muzsikája eredetileg a színmű kísérezenejének készült. Márkus László az ebből készült szvithez Vörösmarty nyomán írt pantomimet, amelyet a mozdulatművészeti irányzat nagy triásza, Dienes Valéria, Madzsar Alice és Szentpál Olga vitt színre egyetlen előadásban, a Margitszigeten 1929-ben. Radnai Miklós „annyira fellelkessedett, hogy arra bízott, csinálják a pantomimból balettet – nyilatkozta Márkus László. – „Örömmel láttam munkához és most már tisztán a táncra vetve a súlyt, elkészítettem Weiner zenéjéhez a kilenc képből álló tánc-költeményt, amelynek előadását most az tette lehetővé, hogy Jan Cieplinski, Operaházunk vendég-balettmestere pompás koreográfiát készített hozzá.”<sup>81</sup>

A balett bemutatása szervesen nőtt ki Radnai Miklós repertoárépítési koncepciójából, abból az elképzeléséből, hogy a magyar repertoár bővítésénél Radnai igazgató „igyekszik bekapcsolni a színpad életébe a magyar zeneszerzésnek azokat a komolyabb értékeit, melyek eddig elsősorban a hangversenytermek értékei voltak.”<sup>82</sup> A zenéhez írt szövegében „Márkus László a régi szövegből elhagyott minden komplikált, a tánc számára nem megfelelő részletet, helyzetet, és a témát egyedül a jó és a gonosz mesebeli harcára redukálta, melynek végén, hiszen meséről van szó, természetesen a jó győzedelmeskedik. Nagy sikokban körvonalazta a tartalmat, mint ahogyan a díszletek is csak nagy sikokat adnak, hogy ezeken belül a zene és a tánc fejezze ki a maga stílizált nyelvén az életet.”<sup>83</sup>

Bár Vörösmarty poézise és költészetének filozófiája nyilván elveszett a leegyszerűsítés során, Cieplinski koreográfiája – a magyar színpadon először alkalmazott vetített háttér segítségével – mégis olyan előadást eredményezett, amely a korszerűség szinonímjaként idézett Orosz Balett fényes napjaira emlékeztette a balett nézőit: „Cieplinski koreográfiája a legújabb táncstílus jegyében született meg. Ugyanazok az



egyenes vonalak, merész szögletek, éles metszések jellemzik a mozdulatokat, mint a modern képzőművészeteket. Lány átmenetek csak ritkán fordulnak elő, hirtelen megy át az egyik jellemző, képszerű mozdulat a másikba, hogy néhányszor – a szövegnek megfelelően – szinte hosszú időre megmerevedjék. Sok mesterkéeltség van bennük, de tagadhatatlanul érdekeseek, sőt sokszor meglepően kifejezőek is. Emellett a zenei szölamok illusztrálása, a témák szerkezeti fölépítése is megnyilvánul a mozdulatokban, az együttesek táncaiban. Legszabadabban az ördögfiak féktelen duhajkodásában éli ki magát a tánc. Itt a szenvedély fölborítja a vonalak stílusos rajzát.”<sup>84</sup> Tóth Aladár egyenesen úgy üdvözlí a Budapesten debütáló Cieplinskit, mint akiben a magyar balettkultúra megtalálta „azt a régóhajtott mestert, aki fellendítheti az utóbbi időben lejtőre jutott” magyar balettet.<sup>85</sup>

A néhány egyszerű, de lendületes vonalból álló színpadkép s az ívelt emelkedő mögé, a különböző helyszíneket elővarázsoló, a horizontra vetített háttér gyors, szinte filmszerűen pergő jelenetváltozásokat tett lehetővé. A színpad, a táncjáték számára írt zene, a modern koreográfia és scenírozás, és a gondos rendezés azt sugallta, hogy hazai művészi erők – zeneszerző, szövegíró, rendező, díszlet- és jelmeztervező – összefogásából is születhet modern táncszínpadi alkotás-egész, ahogy ezt eddig csak az Orosz Baletttől lehetett látni. Egyetlen figura „lógott ki” a nemzeti összképből: a Stockholmból meghívott, lengyel Cieplinski, ám őt ideszereződtetésével mintegy „honosította” a korszerű Orosz Balett művészi mintája szerint megújulni kívánó Magyar Királyi Operaház. Így kerülhetett arra sor, hogy az Orosz Balett eredményeit saját koreográfiáival is közvetítő Cieplinski „János”(!) egyben a magyar nemzeti balett megteremtésének feladatait is a vállára vette budapesti működésének ebben az első periódusában.

A Liszt-összeállítás és a szvitből újraírt balettzene mellett Cieplinski több eredetileg is táncszínpadra komponált muzsikához is tervezett koreográfiát. Az egyik Bartók Béla *A fából faragott királyfi* című táncjátéka volt, amelyet 1917-es bemutatása és az 1919-et követő tizenhat évnyi szilencium után először – a Magyar Királyi Operaház fél évszázados fennállásának jubileumi évadjában – Cieplinski dolgozott át.

Radnai Miklós nem csupán a jubileumi évad ürügyén tudta elérni Bartók muzsikájának újbóli játszását a színházban, hanem azért is, mert nyilvánvalóvá vált: a külföld elsősorban és folyamatosan Bartók Béla zenéje és személye iránt érdeklődött, mint azt Jemnitz Sándor szemrehányóan állapította meg: „Ha már a közvélemény nyomása és a sajtó útján meg-megújult követelésünk nem bírt elég súllyal, s nem tudta keresztülvinni Bartók két száműzött színpadi szerzeményének a műsorba való visszaiktatását, örvendjünk az eredménynek így is, amikor egy új és kezdetben alárendelt, de lassanként mind számottevőbbé elhatalmasodott szempon: kényszerítette ki az engedményt. Idegenforgalmunk emelése valóban mellőzhetetlenné tette a világszerte becsült és tisztelt Bartók Bélát.”<sup>86</sup>

Újabban azonban már a magyar balett is felkeltette a külföldiek érdeklődését, amivel Radnai nyilván saját – balettel kapcsolatos – álláspontját is igazolva látta. Igaz, az évad elején beharangozott vendégfellépés, a balettegyüttes monte-carlói szereplése elmaradt, ám a Liszt, Weiner és Kósa zenékre írt magyar balettek mellett Radnai ekkor már Bartók táncjátékának felújítását ígerte, s váltotta valóra. A magyar zenei



életnek az a szárnya, amelyik felismerte Bartók Béla kimagasló értékű, világszínvonalú munkásságát, elégtétellel nyugtázta a táncjáték újbóli műsorra tűzését, a közönség pedig tizenöt perces ovációval ünnepelte a bemutatót, amelyen maga Bartók hollandiai turnéja miatt nem vett részt. Ám a korabeli sajtó szerint „részt vett a próbákon, intencióival megegyezőnek találta a nagytehetségű Cieplinski János új koreográfiáját és rendezését.”<sup>87</sup>

A kritika nagy része azonban nem értett egyet Cieplinski elgondolásával. A sajtó képviselői általában elismerték Cieplinski koreográfiájának magában való értékét, de kifogásolták rendezői koncepcióját, amely szerint a teljes történetet és az összes szereplőt bábszerűen stilizált mozgásokkal, expresszív vonalakkal, „Az ütemezett mozdulatművészet alapján”<sup>88</sup> keltette életre, s ezzel az általános bábszerűséggel épp az élő és a bábkirályfi ellentétét közömbösítette. Sokan pedig valamiféle magyaros mesehangulatot kértek számon a koreográfus munkáján. Tóth Aladár elemző értékelésében azonban rámutatott: A fából faragott királyfi színre állítása „... dilemma elé állítja a koreográfus-rendezőt. Elképzelhető olyan megoldás, mely feloldódik a zeneköltői tartalom kifejezésében. Eszerint jelenjen meg a színpadon a magyar mesevilág úgy, ahogyan azt képzeletünkben Bartók muzsikája felidézi. Szülessenek meg a színpadi alakok azzal a pogány misztikummal előttünk, ahogyan azt a Bartók-zene zengi...” „... Mindezt, egy nagy zeneművészet óriás koncepcióját, képben, táncban, mozdulatban, mimikában kifejezni? Lehetséges-e ez? A néptánc, mely a népzene óriás poézisével egy forrásból fakad, kétségkívül megold hasonlóan nagy problémákat. Vállalkozhatott ilyen feladatra talán az az antik táncművészet is, mely a hagyomány szerint az antik zene egyenrangú társa volt. De milyen messze van a mi korunk színpada a nagy alkotó művészetekkel egyenrangú táncművészetétől! Cieplinski ezért azt a második megoldást választotta, mely éles határt húz zenekar és színpad közé, a zenét nem élethűen, életnagyságban, hanem a bábjátékszerű színpad kicsinyítő tükrének stilizált artisztikumában tükrözi – a zene nagy költői álmát pedig rábízta a hallgató képzeletére. Ezt a stilizált színpadot Cieplinski rendkívül ízlésesen szabta hozzá a Bartók-stílus formai karakteréhez, és minden mozdulatot szinte óraműszerű pontossággal egyeztetett össze a zene melodikus-ritmikus rugóival. Csupa invenció, csupa fantázia ez a gazdagságában és egységességében egyaránt elsőrendű koreográfia.”<sup>89</sup>

Az *infánsnő születésnapja* felújításával (eredeti bemutató: 1918. koreográfus: Zöbisch Ottó) Radnai Miklós zeneszerző-operaigazgató emléke előtt tisztelgett az az operaházi balett, amelyik Radnai tízéves igazgatósága idején levette műsoráról az igazgató-zeneszerző korai szerzeményét, az Oscar Wilde meséje alapján írt némajátékot. S Radnai emlékét kik ünnepelhették volna méltóbban, mint azok a művészek, akiknek tehetsége és munkássága az ő pártfogásával bontakozhatott ki – Oláh Gusztáv, Fülöp Zoltán, Cieplinski Jan és Ferencsik János –, s mi mással, mint az ő partitúrájának megszólaltatásával. S épp táncjátékkal, amelynek pártolását és műsorrendi gazdagításának fontosságát ugyancsak Radnai hagyta örökül az őt követő Márkus Lászlónak.

Cieplinski ezt a balettet is vendégként tanította be a budapesti társulatnak, hiszen ekkor már a Teatro Colónhoz szerződött, s a premiért követően neki is látott, hogy – A fából faragott királyfihoz hasonlóan – a Teatro Colónban is színre vigye a



nagy sikert aratott némajátékot.

A spanyol udvart felidéző pazar díszletek között színre kerülő némajáték gyorsan pergő cselekménye a játékosság és a vidámság jeleneteitől a groteszken át a tragikumig vezetett.

„Az öreg szénégető lusta fia, a kis törpe, nem szeret dolgozni. Inkább játszik pajtásával, a szelíd medvebocscsal, vagy álmodozva gubbaszt a korhadt fa odvában. Egy főúri vadásztársaság éppen akkor érkezik a szénégető kunyhójához, amikor az öreg meg akarja verni rakoncátlan fiát. A törpét medvebocsnak nézik, majd mikor a tévedés kiderül, megvásárolják apjától, hogy elvigyék a fura kis jószágot az infánsnőnek születésnapjára ajándékkul. A főúri udvarba kerülve, a kis törpe meghódítja táncával az infánsnőt, aki rózsát dob neki. A törpe halálosan beleszeret az infánsnőbe és a kályhakürtön át bemászik a palotába, hogy felkeresse. A kandallóból aztán a palota tükörtermébe jut a kis törpe. A sima, fényes üveglap az ő torz képét veri vissza és csak most eszmél arra, hogy ő milyen csúnya. Fájdalmában megszakad a szíve. Az infánsnő pedig, mintha misem történt volna, folytatja a játékot társnőivel.”<sup>90</sup>

Az e szöveg alapján<sup>91</sup> készült partitúra nem csupán a zárt számok – medvetánc, keringő, udvari felvonulás, meglepetések a születésnapon: bikaviadal, cigánytánc, a varázsló, a törpe tánca – változatos kidolgozását tette lehetővé, hanem módot adott a balettszínpadon ekkoriban oly ritka emberábrázolásra is. A törpe figurája „... valódi drámai magaslatoakat idéző pantomimszerep; teljes illúziót keltő alakítása színjátékban, mimikában, mozdulatkultúrában, tragikus és komikus érzékben egyaránt rendkívüli tehetséget követel.”<sup>92</sup> Harangozó Gyula alakításáról szólva általában kiemelik, hogy „Bármely európai táncszínpadnak büszkesége lehet. Az orosz balett fénykorában láttunk ilyen megrázó mimikusokat és ilyen nagy táncosokat!”<sup>93</sup>

A némajáték koreográfiáját és rendezését egyöntetű elismerés fogadta. A mű érkezői közül egyesek a festői csoportjeleneteket és az eredeti táncötleteket emelték ki, mások úgy látták, a mesteri rendezéshez és koreográfiához „hasonlóan művészi, kiegyensúlyozott leszűrt tánckompozíciót az Operaház színpadán még alig láttunk.”<sup>94</sup> Jemnitz Sándor egyenesen úgy ítélte meg, hogy Cieplinski „koreográfiája lényegesen jobb minden eddig látott teljesítményénél, mert végre a leegyszerűsödés útján mutatja be a szellemes és nagyot akaró, de szintén könnyen a túlszűfolás hibájába eső... balettmestert.”<sup>95</sup>

Az infánsnő születésnapját rögtön az 1945–46-os évad kezdetén, Cieplinski koreográfiájával felújította az Operaház, majd az ő végleges távozása után, 1949 tavaszán Nádas Ferenc – az 1918-as első változat főszereplője – tanította be ismét az együttesnek saját verzióját.

Márkus László két eredeti magyar táncjáték koreografálásával is megbízta Cieplinskit, folyamatos itt-tartózkodásának második szakaszában. Laurisin Miklós tréfás táncjátékát 1943-ban ismét reprezentatív előadáson, a kormányzó nevenapján mutatták be. Laurisin Miklós, a Zeneművészeti Főiskola tanára így idézi fel a balettmegszületésének első pillanatait. Egy főpróbán „Az Operaház igazgatója rávert a vállamra és megparancsolta, hogy írjak egy színmagyar balettet... engedelmessé lettem a direktornak és így született meg a Debreceni história.”<sup>96</sup> Az öt képből álló muzsika azonban nem táplálkozott a folklórból. Laurisin Miklós megelégedett azzal, hogy zenéje magyaros legyen, s bizony, nem is lett túl nagyigényű a partitúra. De a Jókai novellából született cselekmény még így is kiváló alkalmat teremtett Cieplinski számára, hogy most először, humoros oldaláról is bemutatkozzék. Cieplinskit eddig leginkább a drámai és/vagy lírai vonásokkal is átszőtt, groteszk hangvétel és stílus mestereként ismerte meg a közönség, most viszont bebizonyíthatta, hogy tud ő ízléssel.



felhőtlenül nevetetni is.

A *Debreceni história* cselekménye Harangozó Gyula 1949-es, s új zenére komponált Furfangos diákok című balettjéből ugyan ismert, mégis érdemes megismernünk ezzel az első változattal is:

„I. Áll a debreceni nagyvásár . . . mutatványosok működnek, a nép tapsol, mulat, leányok, legények táncos csoportja jelzi a nagyszerű hangulatot. A vásárt megtekinti két kollégiumi tanár, majd a tömeg színes forgatagában feltűnik a diákok pajkos csapata is. Csínytevésük folytán teljes lesz a nép között a zűrzavar. A visszafelé jövő tanároknak az árusok izgatottan panaszkodnak a diákokra s ezek, a tanárok feddő mozdulataira elhagyják a vásárt.

II. A tanári konferencia a csínytevő diákok megbüntetésének módozatán vitakozik. A pedellussal behívadják a fiukat, faggatják őket, de hiába. Végül Józsi elárulja Ádámot — az értelmi szerzőt, akit büntetésül zárkába vezetnek.

III. Horváth tanár úr szép fiatal leányának — Rózsikának — kezéért Ádám és Józsi versengenek. Ádám a zárkából levelet küld titokban a leánynak, melyben jövetelet jelzi; a tömlőcből kiszökik s a találkozón Rózsikának szerelmet vall; a leány elfogadja a vallomását. Az idill hangulatát megzavarják: Ádámnak gyorsan távoznia kell, mert jönnek Rózsika szülei és Józsi jön szüleivel kérébe. A fiatalokat bemutatják, mint leendő jegyespárt. Józsi esetlenül viselkedik, Rózsika — mert Ádámot szereti — nem fogadja el a kérést. A szülői rábeszélés is eredménytelen marad; Horváthék mentegetni próbálják a helyzetet, de Józsi szülei, fiukkal együtt, sértődötten távoznak.

IV. A kikoszarozott Józsi szobájában búsul; Ádám bosszút forral ellene. Társaival le akarja itatni ellenfelét. Józsi eleinte ellenkezik, de később bánatában megkezdi az ivást és a táncot. A hangulat egyre emelkedik: nótáznak, táncolnak, majd Ádám lát-szólag megbocsát Józsinak, aki végül is részegen elalszik. A fiúk Józsit vállukra emelik s elviszik.

V. A Józsit cipelő menet Horváthék udvarára kanyarodik, ahol az egy dézsa vízzel félig kijózanított fiút a 'mamával' hagyják együtt. Józsi Horváthnének kezd udvarolni. Az udvarlás dulakodássá fajul, megjelenik Horváth és egy nagy bottal igyekszik észretéríteni a berúgott Józsit. Ádám is arra jár 'véletlenül', segítségére siet a szorongatott házaspárnak. Az anya boldogan öleli meg megmentőjét, Ádámot, Horváth professzor is kénytelen megköszönni a lovagi szolgálatot, amely köszönet egyúttal Rózsika kezét is jelenti.”<sup>97</sup>

A tréfás jelenetek közül „A berúgott pajtásukat gyászmenetben elszállító diákok jelenete még képi szempontból is kiválóan sikerült és nemcsak mulatságos, hanem festői is . . .”<sup>98</sup> — írta Jemnitz Sándor. Tóth Dénes pedig megállapítja: „Operaházunk kiváló lengyel balettmestere bőven ontja ezúttal is ötleteit, találmányait, gazdag bőséggel árad szét a színpadon . . .”<sup>99</sup> Amit viszont a szemére hány Cieplinskinék, az éppen a koreográfia túlzott modernsége — például „második kép, a kollégiumi tudós professzorok konferenciája erősen emlékeztet a Joss balett Zöldasztal című produkciójára”<sup>100</sup> — vagyis — szerinte — Cieplinskinék az a hibája, hogy nem lép ki eléggé önmagából, s ismét „a groteszk fintor eszközeivel dolgozik ott is, ahol a patriarchális kedélyesség jóízű humorát kellene visszavetítenie.”<sup>101</sup> A vígbalett, amely végső soron „Cieplinski Jan gazdag képzeletének, bőséges tánclelményének és groteszkbe hajló



humorának változatos játszadozása”<sup>102</sup> volt, nagy sikert aratott, míg következő „furcsa táncjátéka”, a *Dorottya* – pillanatnyi sikere ellenére – sem bizonyult maradandónak.

A balett zenéjét Tóth Dénes szerezte, s ő írta a librettót is, „amiben támasztékot nyújtott nekem régebbi operaházi korrepetítori működésem, amikor több esztendő töltem az operaház balettermében és beleláttam a klasszikus és modern balettek felépítésének titkaiba. Itt olyasmit tanultam meg, amit könyvből sohasem lehet: a színszerűséget, a táncjáték sajátos színpadi nyelvezetét . . .”<sup>103</sup> – nyilatkozta. Balettjének bemutatójára azonban évekig kellett várnia: először nem akadt megfelelő koreográfus, aki az ősbemutatót színre vihette volna. Harangozó Gyula ugyanis ekkoriban nem vállalt alkotói feladatot, Milloss Aurél – akinek neve a *Dorottya* kapcsán is szóba került – mégsem jött meg Rómából, a címszerepre kijelölt Vera Ilona pedig fiatalon elhunyt.

Ebben a bizonytalanságban Márkus László Nádas Ferencet bízta meg egyetlen évadra a koreográfusi teendőik ellátásával, aki el is kezdte próbálni a darabot. Azonban „Márkus László Oláh Gusztávval egyetértésben úgy döntött, hogy megvárja Cieplinski Jan lengyel balettmester megérkezését, akivel újra betanítatja a nehéz modern újdonságot.”<sup>104</sup> Cieplinski tehát 1943 őszén, megérkezése után kapta kézbe a partitúrát, s „igazi művészre valló komolysággal merült el a feladatban . . .”<sup>105</sup>, azaz rögvést lefordítottatta magának Csokonai furcsa vitézi versezetét.

Az öt képből álló táncjáték zeneszerzőjét és szövegíróját nem csupán a táncszínpadra oly alkalmas nemzeti téma megtalálása miatt fogadta dicsérettel a kritika. A magyar nemzeti balett területén elért operai próbálkozások csekély eredménye ellenében is végre jelentősnek látszott Tóth Dénes munkája. „Azon az úton” – írja például az *Új Idők* recenzense – „amelyet a szellemében magyar, s eszközeiben a kor zenei szintjén álló táncjáték ügye jelent: az úttörő és egyben maradandó szépségű Fából faragott királyfi bemutatója, tehát éppen elég hosszú idő óta kevés történt. Nem a balettműfaj mennyiségi statisztikájára értjük ezt, mert hisz’ minden évad meghozta a maga újdonságát. Ezek nagyrésze azonban egyes szerzőknek nem kifejezetten táncjáték céljaira készült műveiből fabrikálódott, zenekarra átírt zongorakompozíciókat ’táncosított meg’, s eszelt ki hozzájuk színpadi mesét. A *Dorottya* eltérően az ily, szinte a gombhoz varrt kabát módjára szerkesztett balettművektől, a műfaj stílszerű, eleve táncjátéknak szánt terméke. Szerves egységgé olvad benne a szöveg, a zene s a kettőre történő táncszerű ábrázolás. Nem fiókból elővett, kész balettzene keresett itt alakokat és jeleneteket, kapott utólagosan a tánc, a mozdulat, a mimika nyelvén kifejezett mesetartalmat, hanem fordított sorrenddel: egy történés táncszerű elképzelése nyert zenei formábaöntést.”<sup>106</sup>

Szellemében nemzeti, eszközeiben korszerű – zene, szöveg és tánc egysége! Csupa örökkön elérni vágyott idea! S mindehhez hogyan kapcsolódott Cieplinski koreográfiája? Ki azt dicséri benne, hogy messze eltért a „sablonos balett-kidolgozástól”<sup>107</sup>, más úgy látja, „Cieplinski remekül átérezte a mű benső lényegét s a szerző elgondolásait. Balettkoreográfiája a régi magyar táncok finom vonalait, forró lendületét, úri formakincsét hangsúlyozza, de ugyanakkor – főleg az ellentétes csoportok ritmusával az önálló táncalkotó tehetségéről ad bizonyosságot. Cieplinski képességeinek



egyik legfontosabb erénye, hogy ugyanakkor, amikor tökéletesen ismeri és érzi a klaszikus balett mesteri formákká csiszolt törvényszerű hagyományait, — teret enged a szabad 'mozgásművészetnek' is. A Dorottya szerencsés koreográfiai megoldása ennek a két egymástól annyira különböző, de alapvonásaiban mégis az ősi tánc kultuszt szolgáló iskolának a sikeres felhasználása révén ered. A feladat merész elképzelése sikerrel járt a megoldásban s a táncjáték mintegy előre érezteti a jövő operatáncművészetének fejlődését, amely nemcsak balettet ígér, hanem felszabadult, vidám, vagy szomorú, — egyszóval technikával nem bravúrozó mozdulatművészetet is."<sup>108</sup>

A magyar nemzeti balett megteremtésének útján Jan Cieplinski hol rendkívüli, hol bizony méltatlan feladatokkal is találkozott. Rendkívülinek nevezhető az a bemutató, amelynek zenéjét Kósa György írta, az *Árva Józsi három csodája*. A korabeli sajtó e mű kapcsán tobzódik a műfaji megjelölésekben, hiszen műfajkísérletről volt szó. Ezért írnak mesejátékot és operát, misztériumot és pantomimet, tánckölteményt kórusokkal vagy táncos némajátékot énekes kísérettel stb., holott a szerzők, Márkus László és Mohácsi Jenő szövegírók és a komponista úgy határozta meg: „mesejáték egy fölvonásban”. A bizonytalanságot nyilván az okozhatta, hogy a mesejátékban néma — Öreg Ember, A naccságos Úrfi, Józsi, Halkisasszony, Hajdú —, énekes — Három Faragó, Filemile — és táncos szereplők — ördögök, tündérek és egyéb bűbajos népség — jelentek meg, s a cselekményt felváltva hordozta a vokális és instrumentális zene, a tánc, illetve némajátékkal megoldott mozgás. Totális színházi előadás volt 1933-ban, amikor hasonlóan komplex műformából még jobbra csak Sztravinszkijtől *A katonája története* és a *Pulcinella*, valamint de Falla *Francia saláta* című műve született meg.

Az *Árva Józsi három csodája* szövegírója, Mohácsi Jenő Kriza János székely népmese gyűjteménye, a Vadrózsa ihletése nyomán fogalmazta meg az operai szövegvázlatot. A Halász Józsi című meséből született és meglehetősen epikus átdolgozáshoz Márkus László írt a mese bonyolítását gördülékenyebbé tevő verseket, s az új szcenárium megzenésítésére a fiatal Kósa György kapott megbízást.

A mesejáték már 1930–31-ben elkészült, bemutatására azonban csak az 1932–33-as évadban vállalkozhatott az Operaház, amikor már a megfelelő koreográfus mellett az új műformával bátran kísérletező rendező is a társulat rendelkezésére állt, vagyis Oláh Gusztáv, aki ezzel a rendezésével debütált. A mesejáték bemutatása szervesen kapcsolódott a nemzeti opera (és balett) megteremtésének folyamatához, hiszen a Háy Jánossal, a Székelyfonóval megkezdett utat folytatta. Szerzői népmesei tárgyat választottak, s Kósa György Bartók és Kodály modern magyar zenei törekvéseinek nyomvonalán haladt. A színreállítás legfontosabb figurája azonban végül a rendező lett, mert — mint Tóth Aladár hívja fel rá a figyelmet — „A mesét (a szerzők — F. L.) felosztották . . . a különféle műformák között: a drámai mozgalmasságot a 'pantomim', az illusztratív mozzanatokot a 'látványos balett' hatáskörébe utalták, az elvontabb elemeket pedig ('a sajátos epikát' és minden egyebet, amivel nem boldogulhatott sem pantomim, sem balett) oratórium-operákba illő szólóénekesek, tercettek és kórusok szerepeltetésével oldották meg. Amit így pompás színpadi érzékkel felosztottak, azt aztán újra összerakták, egybeszőtték, ugyancsak pompás színpadi érzékkel, bár nem annyira a színpadi írónak, mint inkább a színpadi rendezőnek szellemében.”<sup>109</sup> S bár Tóth Aladár elítéli az illusztrációvá egyszerűsödött mesei szimbólumo-



kat, s a darab túlzott teatralitását, mégis megállapítja: „Itt a rendező nem lehet diszk-rét szolgálja a mű szellemének, mert itt épp a mű karaktere követeli, hogy a színpadi machinációk minden hatásvadászatával álljon ki a porondra. Operaházunk új fiatal rendezője, Oláh Gusztáv, az elképzelhető legtökéletesebben végezte feladatát. Pedig az opera, a pantomim és balett összeegyeztetésével és ugyanakkor a színpad többértű felosztásával nehéz formai problémát kellett megoldania.”<sup>110</sup>

Cieplinski feladata a néma szereplők és a táncosok mozgásának megtervezése volt abban a komplex színpadi közegben, ahol fények emelték ki a színpadon egyszerre megjelenő több helyszínből, s az énekes és néma szereplők közül az akciók színhelyeit és résztvevőit. A darab meséje és szerkezete valóban inkább scenikai, mintsem koreográfiai változatosságot igényelt, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a Három Faragó jobbra el is énekelte mindazt, amit a cselekmény során a néma és táncos szereplők meg is jelenítettek.

„Árva Józsi kunyhójában éldégél, amelyet patak választ el a kevély Úrfi kastélyától. Ennek udvarában három faragó énekkel elmagyarázza a csodálatos történetét.

Józsi hiábavaló halászzgatás után aranyhalat ránt ki a vízből, amelyet jószívűen odaad Öreg Embernek, aki azt a vízbe veti. A vízből erre kilép a tündérszép Halkisasszony. Józsi elalszik. Halkisasszony nagyot csattint ostorával, mire az ördögfiak lerombolják Józsi kunyhóját és helyébe gyönyörű új palotát építenek. Az ébredő Józsi boldogan öleli meg asszonyát.

Józsi meghívja magához az Úrfit ebédre, aki csodálkozva fogadja el a meghívást és a trakta végén megpillantja Halkisasszonyt, akibe halálosan beleszeret. Odahaza a kastélyban betegen megjelenik előtte látomásban a Halkisasszony, mire hajdújával megüzeni Józsinak, hogy megöleti, ha el nem hányja éjfélig az Úrfi kastélya előtt meredező kőszobrot, hajnalig helyébe szőlőfát nem ültet és reggelre az ebből termett aszúból egy kupával meg nem kínálja az Úrfit. A Halkisasszony parancsára az ördögfiak végzik el Józsi helyett a munkát.

Reggelre aztán Józsi elviszi a teli kupát az Úrfinak, aki most azt követeli, hogy Józsi verjen a kapu elé ezüsthidat, a híd két fejénél ezüst liget nőjön és az ágakon tarka madarak csicseregjenek. Halkisasszony tünderei elvégzik ezt a munkát is. A dűhében őrjöngő Úrfi most már azt követeli, hogy Józsi hívja meg Isten Ófelségét ebédre az Úrfihoz. Isten Ófelsége elfogadja a meghívást, de kiköti, hogy Józsi vesse be a földet árpával, amely azonnal meg is érjen, lisztjéből kenyeret süssön Józsi és az ebédnél már ott legyen a kenyér. Gyermekangyalok elvégzik azt a munkát is: reggelre megsül a kenyér. A megrémült Úrfi a házához közeledő Öreg Emberré ráuszítja a hajdúkat, mire elsüllyed az Úrfi házastól együtt. Józsi Öreg Embert erre házába vezeti, asztalhoz ülteti. És szeliden lakmároznak.

A három faragó pedig elindul a messzi hegyek felé.”<sup>111</sup>

Cieplinski ha nem is védhette ki, hogy a mozgások a mese illusztrációjává válnak, s hogy a címszereplő csak passzív szemlélője legyen a Halkisasszony csodatételeinek, igyekezett változatos és modern mozgásokkal megoldani az egyébként – zeneileg és scenikailag meglehetősen „túlbeszél” cselekmény táncos részeit. Volt olyan, aki Cieplinski szemére is hányt, hogy például az Úrfi érzelmeinek csúcspontja „egy hátrafelé vetett bukfenchen jut” kifejezésre<sup>112</sup>, más azonban úgy látta, hogy „Ciep-



linski János koreográfiája a modern orkesztikai iskola eredményeit használja fel.”<sup>113</sup>

Az Árva Józsi három csodája – kimondva vagy kimondatlanul – az Orosz Balett érényeit hazai közegbe átplántálni kívánó s egyben a kortárs nemzeti operajátszást pártoló törekvés szülötte, és további kísérletet nem hozó első próbálkozása volt.

A még ugyanebben az 1932–33-as évadban színre került *Elsser Fanny* című táncjáték bemutatását nyilvánvalóan egészen más motiválta. Részben az az operaházi törekvés, hogy a rohamosan fejlődő táncegyüttes képességei megfelelően kibontakozhassanak. Részben pedig az, hogy a szerzők Szalay Karolában látták meg az érzelmes s egyben magyaros–bécsies nosztalgia hullámain „keringőző” idill címszerepének ideális megformálóját. Faragó Jenő ugyanis eredetileg operett-szöveget írt Elssler Fanny címmel, amelyet Nádor Mihály muzsikájával 1923-ban be is mutatott a Király Színház. Kézenfekvő volt azonban, hogy a bécsi romantika vezető balerinájának édesbús szerelmi románcát felidéző operettből táncjáték szülessen, mert a darab tárgya kínálta magát a táncszínpadra. S amikor a szerzők és Radnai Miklós igazgató végre megtalálták Szalay Karolában, a közönség kedvencében a megálmódott táncos primadonnát, s Oláh Gusztávban a látványos és mozgalmas rendezői megoldások lelkes képviselőjét, a háromfelvonásos operettből hat képből álló táncjátékot írtak.

„1. kép. Az Elssler-nővérek kis szobája a bécsi Kohlmarkton. Napos májusi délután Mina várja Fannyt. Fanny meg is érkezik táncos partnerével, Lojzival és hú kísérijével, a híres komponistával, Lannerrel. Fanny kidobja Minát és Lojzit, Lannert pedig a zongorához ülteti s próbálni kezdi az új táncot, a valcert. Ekkor egy lakáj átnyújtja Fannynak Gentz Frigyes őexcellenciája névjegyét; maga a hatalmas miniszter is megjelenik és meghívja a táncosnót egy kerti ünnepélyre. Fanny egészen magába bolondítja az öregedő embert.

2. kép. Az opera kulisszái mögött Fanny idegesen próbálja táncát s türelmetlenül rázza le Gentz minden kedveskedését.

3. kép. Az opera színpada, ahol Elssler Fanny híres 'Cachucha'-ját táncolja.

4., 5., 6. kép. A schönbrunni park, ahol Metternich herceg kerti ünnepélyt rendez a reichstadti herceg szórakoztatására. A hercegnek bemutatják Bécs legszebb aszszonyait. Az opera balettje a bécsi nép mókáival próbálja mulattatni, de a herceg meg sem látja mindezt. Metternich bosszúsán fogadja Gentzet, aki megígérte neki, hogy gondoskodik a herceg mulattatásáról. Gentz erre bevezeti Fannyt. Metternich drága karkötőt ad Gentznek a Fanny számára, amit az fel is csatol a táncosnő karjára. Fannyt ez a megfizetés vérgig sérti s most már csak azért is meghódítja a herceget. Lanner lágyan ringató valcere s az ezüstös holdfényben csillogó lombok segítenek Fannynak s a herceg összeszorított ajka panaszra nyílik. Fanny vigasztalja, biztatja, amíg az ajkuk egymásra nem talál. Elhatározzák, hogy együtt szöknek. Fanny Lojzit hívja segítségül, akinek fekete köpenyét elcseréli a herceg fehér gallérjával. Megjelenik azonban Gentz felismerve Lojzit, le akarja tartóztatni. De erre álruháját ledobva előlép az igazi herceg s Fannytól búcsúzva testőrei között távozik. Fanny kétségbeesve nézi a távozó herceget, lerántja karjáról az ékszer és keserves könnyekre fakad. Metternich, hogy a botrányt leplezze, felszólítja Fannyt, hogy táncoljon. Ő meg is próbálja, de híres 'Cachucha'-ja most nem sikerül s zokogva esik össze. A bálozók kiszállingóznak, csak Lanner, az öreg barát marad Fanny mellett s lágy valcerével visszaringatja a táncosnót



fájó szívét a művészetéhez.”<sup>114</sup>

Cieplinski alkotói habitusától meglehetősen távol állt a bécsi érzelmesség, a keringők bódító forgataga, a melodramai hangvétel. Koreográfiája a szokványos dicséretetek mellett elítélő kritikát is kapott, hiszen a hagyományos táncalkalmak – valcer, menüett, polka, cachucha – kellő kibontásán túl Cieplinski ismét groteszknek ható elemek – sztepp és kán-kán – becsempészésével kísérletezett – talán valóban nem a legalkalmasabb közegben.

Az érzelmes kis balett végül nagy közönségsikert aratott, sőt, három év múlva a Tatatóvárosi Szabadtéri Színpadon többesres nézősereg ámult a pazar látványossággá dústott előadáson, amelyen nem csupán hófehér lipicai ménnek vontatták a hintókat, hanem a végén tűzijáték festette színesre az égboltot. „Olyan szép volt minden, mint valami álom. Már tudniillik, mint az előkelő magyar társadalom álma”<sup>115</sup>, azé a rétegé önmagáról, amelyik megjelenhetett az előkelő eseményen. „Csak azt sajnáltuk” – folytatja Tóth Aladár –, „hogy hiányzott a közönség soraiból Szekfű Gyula: a nagy magyar történész a látottak alapján rendkívül jellegzetes vonásokkal egészíthette volna ki nekünk azt a ragyogó képet, melyet 'Három nemzedék' című művében a magyar neobarokk társadalomról megrajzolt.”<sup>116</sup>

Egészen másfajta társadalmi igény szülötte volt Cieplinski alkalmi táncképe, a *Népek hajnala*, amelyet az operai balettegyüttes a háború befejezését követő első május elsején adott elő, a Szabad Művészek Szakszervezetének ünnepi, háromrészes műsorának záró felvonásaként. Az egyfelvonásost Csajkovszkij Patetikus szimfóniájának egyik tételére komponálta. Gáspár Margit szöveggönyvében a magyar történelem forradalmi hagyományainak csomópontjai elevenedtek meg: „Tatár György személyesítette meg a forradalmi lángot egy fáklyával. Csak egy ágyékkötőt viselt és tetőtől talpig vörösre volt festve az a gyönyörű alakja. Hátul a színpadon egy lejtőn küszört be, s adta a lángot tovább más-más csoportnak.”<sup>117</sup>

Jan Cieplinski a nemzeti repertoár kialakításakor a nemzeti témák, a magyar zene s a népi forrásokból kiinduló mozgások követelményének hármas szorításában sem lett hűtlen ars poetikájához, amelyet – mint idéztük már – 1930-ban, az Évszokok kapcsán fogalmazott meg és legkiválóbban a kortárs rétegbe sorolható Boleróban valósított meg. Vagyis Cieplinski a lehetőségekhez képest minden repertoárrétegben gazdagította a választékot cselekmény nélküli kompozíciókkal. Az általa komponált magyar balettek sorát ugyancsak egy cselekmény nélküli táncszvittel, a *Divertimento*-val zárta le. A zene és a tánc program, illetve cselekmény nélküli megformálására, a hangulatok zenei és táncos megjelenítésére törekvő alkotók – Jemnitz Sándor és Jan Cieplinski – ekkor már értő, s e törekvést értékelő befogadói közegre talált. „Sem a zeneszerző, sem a koreográfus Cieplinski János nem akarta, hogy a szvit itt közeledjék a némajátékok cselekménytábrázoló s ezért realizisztikus stílusa felé” – írja a *Világosság* recenziója.<sup>118</sup> S a cikkíró egyben úgy látja, hogy ez az a korszerű tánc, amely oly régóta hiányzik az operaházi repertoárból. Vagyis a kortársak előtt úgy látszott, ez az a pillanat, amikor Cieplinski egyetlen művében a nemzeti és a korszerű együtt, egyszerre, – s magas színvonalon jelent meg.

Jemnitz Sándor muzsikája – Concerto címmel – tíz évvel az operaházi bemutatót megelőzően már a közönség elé került a Filharmóniai Társaság bemutatásában.



A háromtétéles, kamarazenekarra írt táncszvitben Jemnitz, ha nem is tagadta meg korábbi önmagát, mégiscsak szokatlan hangot ütött meg. Eltávolodása az atonalitástól s közeledése a közérthetőséghez azonban nem jelentette a minőségi igényesség feladását, hanem éppen azt bizonyította: „komoly” és „könnyű” zene között éles határ csakis minőségi s nem műfaji kritériumok alapján húzható. A *Divertimento* világossá tette, hogy a „könnyű” zene, a jazz formaelemei, ritmikája és hangszínei segítségével is lehet igényes zenét komponálni, mert a határ nem a „könnyű” és a „komoly”, hanem a jó és a rossz zene között húzódik.

A *Divertimento* három képe „három hangulatot, három érzésvilágot vetít ki. Alkalmat ad a tánc művészeinek arra, hogy bizonyítsák: a tánc önálló művészet, amely a szellemidézés varázslatára emlékeztető titokzatos eszközökkel tud érzéseket és hangulatokat kifejezni.”<sup>119</sup> A koreográfia, amellyel Cieplinski mint már oly sokszor pontosan a tánc önállóságát akarta újból alátámasztani, „a táncot ugyancsak mint önmagáért valót, mint ’tisztá táncot’ adja, szemben a balett régi és elavult, pantomimszerű stílusával, amely éppen ezért csak képeket ad.”<sup>120</sup>

Cieplinski a három tételt — Fantázia, Keringő, Capriccio — három stílusban oldotta meg. A „Fantáziában” enyhén szatirikus éllel utalt a cigányos-romantikus magyarkodásra, s egyben megfogalmazta a vágyat, amely az elérhetetlen felé űzi a művészt. A „Keringő” tétel andalító forgataga az örökre elsodort múltat idézte fel, de úgy, hogy „a gondtalan táncolók fölött zörget a kérlelhetetlen idő.”<sup>121</sup> A „Capriccio” a jelenbe vezetett, a modern korbá. A zenében „... a legnaibb nagyvárosi élet lüktet, ritmusban és syncopákban”<sup>122</sup> és „hengerbuckázó swing-ritmikában.”<sup>123</sup> S e zene egybefonódva az akrobatikát is magába olvasztó táncsal, „a foxtrotton át fut a mulandóságba, a fény és árny játéka mögött furcsa, vergődő, itt lehalkított extázis húzódik meg, groteszken játékosan ... Így lehet az, hogy valami táncjátéknak indul, de a gondolkozó és érző művész az embert adja úgy, ahogy végigtáncolja, talán egy kissé Holbein ’Haláltánc’-ával is a történelmet.”<sup>124</sup>

A *Divertimento* nemcsak a korszerű zenekari hangzás és a korszerű színpadi formálás szintézisét hozta, hiszen a balett — a harmadik tételben — modern, néhány vonalból kiformált, absztrakt szcenikai megoldással, s három színre redukált, utcai hatású jelmezzel egészült ki. (E tétel közepén ráadásul csak a lendületes vonalakból álló díszlet háttérét világította meg a fény, így az előtte lassan táncoló párnak csupán a sziluettje látszott, s ezzel Oláh Gusztáv és Cieplinski filmszerű hatást ért el.)

A koreográfia akkor még erőnyek tartott „tartalommal nem terhelt, l’art pour l’art”<sup>125</sup> jellege nemsokára már bőséges okot szolgáltatott arra, hogy e korszerű és magyar, cselekmény nélküli balett örökre eltűnjék az egészen másféle úton elinduló balettegyüttes repertoárjáról.

## Egzotikus-keleties balettek

Jan Cieplinski budapesti tevékenysége során mindössze három olyan balettet komponált — s a már említett egyetlen alkalmi koreográfiát, a Népek hajnalát, — ame-



lyik nehezen sorolható be az általa preferált három vonulat valamelyikébe.

A *Sakuntala* – zeneszerzőjét tekintve – a magyar balettek sorába tartozna, ám a keleti történet és az orientális muzsika inkább a repertoár másféle rétegeihez – például a Gyagilev-féle *Seherezáde*hez – közelíti a balettet. Goldmark Károly szimfónikus nyitányának szcenírozott bemutatását már az 1934–35-ös évadban beharangozta a színház. Ekkorra azonban Cieplinski már elszerződött a színháztól, a történelmi események miatt pedig később lehetetlenné vált Goldmark zeneművének játszása. Az Operaház a *Sába királynőjét* is csak 1945-ben újította fel, s a *Sakuntala* bemutatójára is csak akkor, 1946 tavaszán kerülhetett sor. Cieplinski úgy látszik ekkoriban mélyedt el a stilizált orientalizmusban, hiszen a *Sába* és a *Sakuntala* mellett a *Vígopera* számára is ez idő tájt dolgozta át a *Seherezádet*.

A táncjátékban Kálidasza költeményének egyetlen epizódja kelt életre:

I. kép. *Sakuntala* virágait ápolja. *Dusanta* herceg egy madarat üldözve betéved a remeteség erdejébe. *Sakuntala* megakadályozza, hogy állatot öljön a szent területen. *Dusanta* beleszeret a lányba és szerelme jeléül átadja karperecét, majd eltávozik. *Sakuntala* utánaszalad és integetés közben a karperecet a folyóba ejti.

II. kép *Sakuntala* hosszú ideig hiába várja vissza a herceget. Mikor az ifjú uralkodó végre megérkezik, hogy *Sakuntalát* magával vigye, szerelme zálogát hiába keresi kedvese karján. A herceg megbántva elfordul tőle, mire *Sakuntala* az erdőbe vonul fájdalomában. Egy halász megtalálja a karperecet és átadja a hercegnek, aki most már boldogan öleli magához kedvesét.<sup>126</sup>

E boldogan végződő, egzotikus szerelmi történet nem kínált valódi drámai összeütközést, inkább a keleties pompa megfestését és a mesei hangulat felkeltését tette lehetővé. Mint a recenziókból is kitűnik, valójában az előadás egésze hordozott értéket, bár – a zene mellett – az előadás két komponensét, Oláh Gusztáv dekoratív színpadképét és a különös, távoli hangulatot életre varázsló koreográfiát azért szinte minden cikkíró kiemelte. „Hamisítatlan: made by Oláh.” – olvassuk a *Kossuth Népe*ben – „Olyan ez a kis balett, mint azok a párizsi ajándékok, amelyeknek fényűző, ízléses, kecses csomagolásából azt hinné az ember, hogy a selyemmel bélelt finom bőrtok valami drága és maradandó ékszert rejt. Pedig ami előkerül belőle, az semminél is kevesebb. Azaz: a mindennél is több. Egy illat. Egy illúzió. Szépség.”<sup>127</sup> S hogy e ragyogó keretbe hogyan simult bele a mozgás, arról Balassa Imre ad érzékletes leírást: „Lányok jönnek, hajladozó színes leányok, élő lótoszvirágok a patak partján, majd ifjak száguldanak mintha régi reliefről dobbannának ide ez ifjas vadászok, karcsún és barnán, rugalmasan és szilajon; akár a kezükben megfeszülő ifj, olyanok ők maguk, átveszik e feszes és mégis rugalmas szárnyaló és száguldó mozgást.”<sup>128</sup>

Jan Cieplinski budapesti munkásságát összegezve megállapíthatjuk, hogy Cieplinski koreográfusi és pedagógiai munkája révén az Operaház balettegyüttese a 30-as évek közepére felzárkózott az Európa-szerte épp ekkoriban formálódó nemzeti balettegyüttesek közé. Cieplinski változatos és színvonalas oeuvre-jében kezdett megvalósulni mindaz, ami a korabeli társulatok sikerességéhez elengedhetetlen volt. Így a repertoár döntően korszerű – kortárs és nemzeti – művekből, s kizárólag egyfelvonásosokból állt; a társulat képzése erős – francia-olasz klasszikus bázisra épült; e klasszikus matériát átszőtték a legmodernebb mozgásművészeti vagy szabad tánc irányza-



tok impulzusai; a művek választékában ott találjuk a drámai vagy komikus cselekményes táncjátékok mellett a táncszviteket és a táncszimfonizmus korai kísérleteit is.

Cieplinski szorosan és gyümölcsözően működött együtt a balettek dekoratív és gazdag keretét tervező művészekkel, s zeneileg igényesen igyekezett megválogatni azokat a kompozíciókat – főként a kortárs nemzetközi tánczenei repertoárból, illetve részben a romantika baletzenéjéből, részben pedig a kortárs nemzeti zeneirodalomból –, amelyek balettszínpadára kerültek. Igényességével, széles látókörével, tehetségével és korszerűsítő törekvéseivel hozzájárult ahhoz, hogy a Magyar Királyi Operaház balettegyüttese bekapcsolódjék a táncélet nemzetközi vérkeringésébe – ami 1930-as érkezése előtt elképzelhetetlen, 1948-as távozása után pedig sokáig lehetetlen volt.

## Függelék

- I. Jan Cieplinski önálló táncművei a budapesti Operaházban és más hazai társulatoknál:  
Csongor és Tünde – táncjáték egy szakaszban

Z.: Weiner Leó

D. és J.: Oláh Gusztáv

R.: Márkus László

Bem.: 1930. nov. 8.

Évszakok – táncjáték négy képben

Z.: Glazunov

D. és J.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1931. dec. 22.

Coppélia – balett három képben

Z.: Delibes

D. és J.: Oláh Gusztáv

R.: Cieplinski

Bem.: 1932. máj. 14.

Babutündér, A – látványos balett egy felvonásban

Z.: Bayer

D. és J.: Oláh Gusztáv

R.: Cieplinski

Bem.: 1932. nov. 11.

Árva Józsi három csodája – mesejáték egy felvonásban

Z.: Kósa György

D. és J.: Fülöp Zoltán

R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1933. febr. 25.

Elssler Fanny – táncjáték hat képben

Z.: Nádor Mihály

D., J. és R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1933. ápr. 8.



**Magyar ábrándok – három tánckép**

Z.: Liszt Ferenc

D.: Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán

R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1933. dec. 6. – Új betanulás: 1942. jan. 22.

**József legendája – szimfonikus táncköltemény**

Z.: Strauss, Richard

D. és J.: Fülöp Zoltán

R.: Cieplinski

Bem.: 1934. jan. 26. – Új betanulás: 1944. márc. 30.

**Fából faragott királyfi, A – táncjáték**

Z.: Bartók Béla

D. és J.: Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán

R.: Cieplinski

Bem.: 1935. jan. 30.

**Infánsnő születésnapja, Az – némajáték három képben**

Z.: Radnai Miklós

D.: Oláh Gusztáv

J.: Fülöp Zoltán

R.: Cieplinski

Bem.: 1936. febr. 26. – Új betanulás: 1945. szept. 26.

**Játékdoboz, A – balett három képben, prologussal és epilógussal**

Z.: Debussy

D. és J.: Fülöp Zoltán

R.: Cieplinski

Bem.: 1936. márc. 6.

**Éji zene – táncok**

Z.: Mozart

D. és J.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1943. okt. 23.

**Császárkeringő – táncok**

Z.: Strauss, Johann

D.: Fülöp Zoltán J.: Márk Tivadar

Bem.: 1943. okt. 23.

**Boleró – táncjelenet**

Z.: Ravel

D.: Fülöp Zoltán

J.: Márk Tivadar

Bem.: 1943. okt. 23.

**Debreceni história – tréfás táncjelenet**

Z.: Laurisin Miklós

D.: Fülöp Zoltán

J.: Márk Tivadar

R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1943. dec. 5.



**Dorottya** vagyis a dámák diadala a fárságon – furcsa táncjáték öt képben

Z.: Tóth Dénes

D.: Fülöp Zoltán

J.: Márk Tivadar

R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1944. ápr. 20.

**Népek hajnala** – táncjelenet

Z.: Csajkovszkij

R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1945. máj. 1.

**Rózsa lelke, A** – táncköltemény

Z.: Weber

D.: Oláh Gusztáv

J.: Márk Tivadar

Bem.: 1945. máj. 26.

**Szerelmi varázs** – andalúziai táncjelenet

Z.: de Falla

D.: Oláh Gusztáv

J.: Márk Tivadar

R.: Cieplinski

Bem.: 1945. dec. 9.

**Sakuntala** – táncköltemény két képben

Z.: Goldmark Károly

D. és J.: Oláh Gusztáv

R.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1946. ápr. 13.

**Petruska** – burleszk jelenetek négy képben

Z.: Sztravinszkij

D.: Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán

J.: Márk Tivadar

R.: Cieplinski

Bem.: 1946. dec. 21.

**Divertimento** – kamaratáncok

Z.: Jemnitz Sándor

D.: Oláh Gusztáv

J.: Márk Tivadar

R.: Cieplinski

Bem.: 1947. ápr. 25. – 1948. ápr. 28. Szegedi Nemzeti Színház balet együttese

**Seherezádé**

Z.: Rimszkij-Korszakov

Bem.: 1947. aug. 4. – a Vígopera előadása a Károlyi kertben

**Egy faun délutánja** – tánckép

Z.: Debussy

D.: Oláh Gusztáv

Bem.: 1948. febr. 27.



II. Jan Cieplinski balettbetétei és más koreográfiái a budapesti Operaházban:

**Thais**

Z.: Massenet

Bem.: 1930. nov. 16.

**Carmen**

Z.: Bizet

Bem.: 1931. szept. 26.

**Faust**

Z.: Gounod

Bem.: 1931. okt. 13.

**Szent Erzsébet legendája**

Z.: Liszt Ferenc

Bem.: 1931. nov. 19.

**János vitéz**

Z.: Kacsóh Pongrácz

Bem.: 1931. dec. 6.

**Anyegin**

Z.: Csajkovszkij

Bem.: 1932. márc. 24.

**Aida**

Z.: Verdi

Bem.: 1932. ápr. 9.

**Székely fonó**

Z.: Kodály Zoltán

Bem.: 1932. ápr. 24.

**Cigánybáró**

Z.: Strauss, Johann

Bem.: 1932. máj. 1.

**Hoffmann meséi**

Z.: Offenbach

Bem.: 1932. dec. 18.

**Banditák**

Z.: Offenbach

Bem.: 1933. ápr. 1.

**Álarcosbál**

Z.: Verdi

Bem.: 1933. máj. 9.

**Giuditta**

Z.: Lehár Ferenc

Bem.: 1934. ápr. 8.



**Varázsfuvola**

Z.: Mozart

Bem.: 1934. okt. 25.

**Petőfi**

Z.: Unger Ernő

Bem.: 1944. márc. 15.

**Sába királynője**

Z.: Goldmark Károly

Bem.: 1945. júl. 3.

**Pique Dame**

Z.: Csajkovszkij

Bem.: 1945. nov. 10.

**Jegyzetek**

1. RABINOVSKY MÁRIUSZ: A tánc. Nyugat, 1930./II. p. 320.
2. (h.e.): (Orosz balett). Budapesti Hírlap, 1927. dec. 1.
3. (T-th): Balett-premier az Operaházban. Pesti Napló, 1930. febr. 14.
4. Cieplinski lengyelországi tevékenységéről:
  - a) JANINA PUDELEK: A lengyel nemzeti táncok a színpadon. Táncstudományi Tanulmányok, 1980/81.
  - b) BOZENA MAMONTOWICZ-LOJEK: Terpsychore i lekkie muzy. (Varsó, 1969)
5. A mai nap, 1934. júl. 4.
6. Cieplinski stockholmi munkásságáról: Kunliga Teatern Repertoar, 1773–1973. (Stockholm, 1974)
7. Hamala Irén visszaemlékezése. (A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában)
8. Hidas Hedvig visszaemlékezése. (A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában)
9. lásd: 4/b.
10. lásd: 4/b.
11. Turnay Alice esetleges szerződötetéséről: Függetlenség, 1934. okt. 30. – Csányi László felkéréséről: Csányi László visszaemlékezése. (A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában)
12. A. CHUJOY and P.W. MANCHESTER: The Dance Encyclopedia. New York, 1967
13. Kv.: Jan Cieplinsky lengyel balettje. Pesti Napló, 1937. ápr. 18. és lv.: Lengyel balett. Pesti Hírlap, 1937. ápr. 18.
14. lásd: 4/a és 4/b
15. lásd: 4/a
16. lásd: 4/a
17. lásd: 4/b
18. Morlin főtitkár és Tilde Kleinzig levélváltása. A 100 éves Operaház válogatott iratai. 1626/1941. sz.
19. –y: Magyar balettmestert az Operaház élére. Új Magyarország, 1944. nov. 16.
20. Márk Tivadar visszaemlékezése. (A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában)
21. Jelentés az Állami Operaház balettmunkájáról. 1942. dec. 2. Magyar Színházi Intézet táncarchívuma: Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka. (33-as fond)  
 „ . . . vajjon közel áll-e hozzánk a mandarin problémája, aki minden akadályt, minden halált leküzd céljáért? Vajjon közel áll-e hozzánk az 'Igaz emberek', az 'Oleg Kosevojok' korában? Vajjon a szocialista építés korszakában központi kérdése a szexuális vágy problematikája? Érdekel-e bennünket az, hogy a mandarin megkapja-e a nőt, vagy nem? Vajjon ez



az a vágy, ez az a cél, amelyért az emberek képesek a halált is legyőzni? Nyugodtan állíthatjuk, hogy nem. A tematikának megvalósítása, előadásmódja a legtökéletesebb pornográfia, az érzéki vágy legnaturalisztikusabb közvetítése. . . . Tartalmában ugyanezt fejezi ki Ravel zenéjére készült 'Bolero'. Spanyol táncok eredeti stílusára jellemző, lefojtott belső tűz, amely ezeket a táncokat oly temperamentumossá teszi, de úgy, hogy sohasem válik ízléstelenné, mindig egyszerű és finom marad, – ebben a táncjátékban igen kevés lefojtottan nyilvánul meg. Itt is az érzéki vágy áll egyetlen problémaként a táncjáték középpontjában . . . ”

22. A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában a már említetteken kívül: Bordy Bella, Géczy Éva, Harangozó Gyula, Lakatos Gabriella és Tiszay Andor visszaemlékezései.
23. (B. I.): „Petruska felújítása az Operaházban”. Reggel, 1946. dec. 23.
24. JÁRDÁNYI PÁL: Petruska. Új Idők, 1947. ápr. 6.
25. J. P.: Petruska. Szabad Szó, 1947. márc. 23.
26. –sl–: Petruska. Esti Szabad Szó, 1946. dec. 28.
27. uo.
28. JEMNITZ SÁNDOR: Petruska. Népszava, 1947. ápr. 29.
29. (p.i.): A rózsá lelke. Szabadság, 1945. máj. 29.
30. (J. S.): A rózsá lelke. Népszava, 1945. jún. 2.
31. (T–th): Strauss József legendája az Operaházban. Pesti Napló, 1934. jan. 27.
32. uo.
33. József legenda. Magyar Színpad, 1944. ápr. 19–25.
34. uo.
35. (J. S.): József legendája. Népszava, 1934. jan. 27.
36. GAJÁRY ISTVÁN: József legendája. Újság, 1934. jan. 27.
37. DR. TÓTH DÉNES: József legenda. Film-híradó, 1944. ápr. 6.
38. Szili Leontin színházi levele „József legendájáról”. Színnázi Magazin, 1944. ápr. 5–11.
39. uo.
40. uo.
41. uo.
42. (d.f.): József legenda. Nemzeti Újság, 1944. ápr. 1.
43. DR. GAÁL ENDRE: Az egyiptomi József történetének balett formája. Ünnepek, 1944. ápr. 7.
44. SZENTHEGYI ISTVÁN: Operai esték. Kis Újság, 1947. nov. 1.
45. SZENTHEGYI ISTVÁN: Operai esték. Kis Újság, 1948. febr. 29.
46. uo.
47. SZALAY KAROLA dr.: Új balettjeink. Pesti Műsor, 1948. febr. 27.
48. TÓTH DÉNES: Táncjáték bemutatók és felújítások az Operaházban. Kossuth Népe, 1948. febr. 29.
49. (S–er): Öt táncjátékkal . . . Szivárvány, 1948. márc. 6.
50. Magyar Színpad, 1936. márc. 7.
51. TÓTH ALADÁR: Debussy-balett az Operában. Pesti Napló, 1936. márc. 7.
52. FÓTHY JÁNOS: A játékdoboz. Pesti Hírlap, 1936. márc. 7.
53. LÁNYI VIKTOR: Bartók bemutató az Operaházban. Fényszóró, 1945. dec. 18.
54. JÁRDÁNYI PÁL: Bartók: A csodálatos mandarin. Szabad Szó, 1945. dec. 11.
55. GAÁL ENDRE: Két intermezzo az Operában. Magyar Nemzet, 1945. dec. 14.
56. Szerelmi varázs. Pesti Műsor, 1945. dec. 7–13.
57. JEMNITZ SÁNDOR: Díszelőadás az Operában. Népszava, 1945. ápr. 24.
58. HANVAY GÉZA: Balettújdoncságok estje az Operaházban. Új Magyarság, 1943. okt. 24.
59. TÓTH DÉNES dr.: Éji zene – Császárkeringő – Bolero. Függelék, 1943. okt. 24.
60. Bolero. Pesti Műsor, 1947. aug. 29. – szept. 4.



61. Műsorfüzet, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti tár, „Budapest – Operaház, 1942–1967” doboz
62. A balettek ősbemutatóiról nem találtam dokumentumokat. – F.L.
63. LÁNYI VIKTOR: Három balettújdontság és egy magyar felújítás az Operabarátok egyesületi estjén.  
Pesti Hírlap, 1943. okt. 26.
64. lásd: 61. sz. jegyzet
65. Magyar Színpad, 1932. máj. 10. – 17.
66. Lakatos Gabriella visszaemlékezése.  
(A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában.)
67. Magyar Színpad, 1931. dec. 22. – 23.
68. YBL ERVIN: Az Operaház karácsonyi újdontságai. Budapesti Hírlap, 1931. dec. 23.
69. Magyar Színpad, 1931. dec. 22.–23.
70. RADNAI MIKLÓS javaslata: Ünnepi játékok Budapesten. A százéves Operaház válogatott iratai. 1902/1929.
71. RADNAI MIKLÓS: Liszt Ferenc és az Operaház. A „Pesti Karnevál” műsorfüzete.
72. uo.
73. Márkus László nyilatkozata, Magyar Színpad, 1933. dec. 6.–12.
74. uo.
75. Magyar Színpad, 1934. jan. 1.–4.
76. Bordy Bella visszaemlékezése. (A Magyar Színházi Intézet táncarchívumának hangtárában.)
77. (J. S.): Művészet – irodalom. Népszava, 1933. dec. 7.
78. lv.: Miklósnapi magyar bemutatók az Operaházban.  
Pesti Hírlap, 1933. dec. 7.
79. Újság, 1933. dec. 7.
80. E „magyar” sorozat darabjaihoz tartoztak:  
Szent fáklya – 1934 –; Csárdajelenet – 1936 –; Pesti karnevál – 1937 (új betanulás) –;  
Pozsonyi majális – 1938 –; Debreceni história – 1943.
81. Márkus László nyilatkozata. Magyar Színpad, 1930. nov. 7.–8.
82. TÓTH ALADÁR: Weiner-balett az Operaházban. Pesti Napló, 1930. nov. 9.
83. YBL ERVIN: Csongor és Tünde. Budapesti Hírlap, 1930. nov. 9.
84. uo.
85. TÓTH ALADÁR: Weiner-balett az Operaházban. Pesti Napló, 1930. nov. 9.
86. JEMNITZ SÁNDOR: „A fából faragott királyfi” Bartók műve ismét az Operaház színpadán. Népszava, 1935. jan. 31.
87. PÉTERFI ISTVÁN: A fából faragott királyfi. Magyar Hírlap, 1935. jan. 31.
88. GALYÁRI (sic!) ISTVÁN: Fából faragott királyfi.  
Újság, 1935. jan. 31.
89. TÓTH ALADÁR: A fából faragott királyfi. Pesti Napló, 1935. jan. 31.
90. Magyar Színpad, 1936. febr. 26.–márc. 3.
91. A teljes szövegkönyv megjelent a Globus Pénzüzetek Müintézete R.T. kiadásában, Budapest.
92. TÓTH ALADÁR: Radnai emlékünnepe és Hubay-bemutató az Operabarátok díszelőadásán.  
Pesti Napló, 1936. febr. 27.
93. B.: „Színház”. Új Nemzedék, 1936. febr. 27.
94. Tóth Dénes dr.: Radnai emlékezete és Hubay mesejátéka az Operaházban. Függetlenség.  
1936. febr. 27.
95. (J. S.): Balettek estje az Operaházban. Népszava, 1936. febr. 27.
96. (h.r.dr.): Amíg egy muzsikusz eljut odáig... Színházi Magazin, 1943. dec. 1.
97. Magyar Színpad, 1944. ápr. 19.
98. (J. S.): Debreceni história. Népszava, 1943. dec. 7.
99. T. D.: Debreceni história. Függetlenség, 1943. dec. 7.
100. TÓTH DÉNES: Debreceni história. Esti Újság, 1943. dec. 6.



101. T. D.: Debreceni história. Függetlenség. 1943. dec. 7.
102. Operaház: Debreceni história. Új Nemzedék. 1943. dec. 6.
103. Tóth Dénes nyilatkozata: Magyar Színpad, 1944. jún. 7.–13.
104. A tavaszi szezon egyetlen újdonsága: Dorottya. Függetlenség. 1944. ápr. 23.
105. Az Operaház egyetlen ideai bemutatója Tóth Dénes „Dorottya” című táncjátéka. Függetlenség, 1944. máj. 5.
106. DÖMÖTÖR ISTVÁN: Dorottya. Új Idők, 1944. júl. 8.
107. Magyarország, 1944. jún. 22.
108. GYÖRGY LÁSZLÓ: Dorottya. Délibáb, 1944. jún. 24.
109. TÓTH ALADÁR: Kósa György mesejátéka az Operaházban. Pesti Napló, 1933. febr. 28.
110. uo.
111. Magyar Színpad, 1933. febr. 22.–28.
112. HALÁSZ SÁNDOR dr.: Árva Józsi három csodája. 8 Órai Újság. 1933. febr. 26.
113. YBL ERVIN: Árva Józsi három csodája. Budapesti Hírlap, 1933. febr. 26.
114. Magyar Színpad, 1933. ápr. 5.–11.
115. TÓTH ALADÁR: A tatatvárosi ünnepi játék. Pesti Napló, 1936. jún. 13.
116. uo.
117. Színésznő szerettem volna lenni. – Beszélgetés Lakatos Gabriellával. Táncművészeti Dokumentumok, 1986.
118. L. Á.: Jemnitz Sándor: Divertimento. Világosság, 1947. ápr. 29.
119. SOMOGYI VILMOS: Jemnitz Sándor Divertimentojának bemutatója az Operaházban. Dolgozók Világlapja, 1947. máj. 10.
120. (SZ. S.): Jemnitz Sándor: Divertimento. Népszava, 1947. ápr. 29.
121. uo.
122. ERDÖDY ELEK: Divertimento. Kossuth Népe, 1947. ápr. 28.
123. LÁNYI VIKTOR: Jemnitz Sándor piruettje az Operában. Rómeó és Júlia, 1947. ápr. 29.
124. (SZ. S.): Jemnitz Sándor: Divertimento. Népszava, 1947. ápr. 29.
125. SZENTHEGYI ISTVÁN: Jemnitz Divertimentojának bemutatója. Kis Újság, 1947. ápr. 2.
126. Opera, 1946. tavasz.
127. F. J.: Egy bemutató, két felújítás az Operaházban. Kossuth Népe, 1946. ápr. 16.
128. BALASSA IMRE: Operaház: Sakuntala. Színház, 1946. ápr. 19.

## Irodalom

- ALPÁR ÁGNES: Oláh Gusztáv tervezései – rendezései (1901–1956).  
Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1975
- BEAUMONT, CYRIL W.: Complete Book of Ballets  
Grosset and Dunlap Publishers, New York, 1938
- Budapesti Operaház 100 éve, A Szerk.: Staud Géza  
Zeneműkiadó, Budapest 1984
- CHUJOY, ANATOLE and MANCHESTER, P. W.: Dance Encyclopedia  
The Simon and Schuster, 1967
- CSIZMADIA GYÖRGY: Balettbemutatók a felszabadulás után  
A magyar balett történetéből c. kötetben.  
Művelt Nép, Budapest, 1956
- Egyetemes tánckatalógus I., II., III. Szerk.: Maác László  
Magyar Táncművészek Szövetsége, 1986, 1987, 1988
- Hetvenöt éves Magyar Állami Operaház, A (1884–1959)  
Budapest, 1959



- JEMNITZ SÁNDOR: Válogatott zenekritikái. Szerk.: Lampert Vera  
Zeneműkiadó, Budapest, 1973
- KAPOSÍ EDIT: Beszélgetés Géczy Évával  
Táncművészeti Dokumentumok, 1977
- KOEGLER, HORST: Balettlexikon  
Zeneműkiadó, Budapest, 1977
- KOEGLER, HORST: Conside Oxford Dictionary of Ballet  
The Oxford University Press, 1977
- KÖRTVÉLYES GÉZA: A XX. század tánc története  
(Tánc történeti jegyzet II.) Budapest, 1968
- KÖRTVÉLYES GÉZA: Balettművészetünk az Operaházban (1919–1945 és 1945–1984)  
Tánc tudományi Tanulmányok 1982/83 és 1984/85
- KÖRTVÉLYES GÉZA és LÖRINC GYÖRGY: Budapesti balett  
Corvina, Budapest, 1971
- Magyar balettetek  
Szerk.: ifj. Oláh Gusztáv és Szántó Ferenc  
é.n. Magyar Királyi Operaház
- MAMONTOWICH-LOJEK, BOZENA: Terpsychore i lekkie muzy  
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972  
Részletek a Külföldi Szemle 1984/4. számában
- MÁRKUS LÁSZLÓ és MOHÁCSI JENŐ: Árva Józsi három csodája  
Magyar Operabarátok Egyesülete kiadása, é.n.
- NÁDASI MARCELLA: Így volt, jól emlékszem  
Táncművészeti Dokumentumok, 1984
- NÁDASI MARCELLA: Életem és a balett  
Táncművészeti Dokumentumok, 1979
- PÉTERFI ISTVÁN: Fél évszázad a magyar zenei életben  
Zeneműkiadó, Budapest, 1962
- PUDELEK, JANINA: A lengyel nemzeti táncok a színpadon  
Tánc tudományi Tanulmányok, 1980/81
- RADNAI MIKLÓS: Az infánsnő születésnapja  
Globus Pénzügyintézetek Műintézete R.T., Budapest, é.n.
- RADNAI MIKLÓS: Liszt Ferenc és az Operaház  
A Pesti karnevál műsorfüzetében. Csáthy Ferenc könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat R.T.,  
Debrecen–Budapest, é.n.
- SZABÓ DURUCZ ZSUZSA: Sztravinszkij balettetek a Magyar Állami Operaházban  
Tánc tudományi Tanulmányok 1984/85
- Százéves Operaház válogatott iratai, A Szerk.: Dész Mihály  
Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1984
- TISZAY ANDOR: Beszélgetés Bordy Bellával  
Táncművészeti Dokumentumok, 1977
- TÉRY TIBOR: A magyar balett fejlődése a két világháború között. A magyar balett történetéből  
c. kötetben  
Művelt Nép, Budapest, 1956
- TÓTH ALADÁR: Válogatott zenekritikái  
Zeneműkiadó, 1968
- VÁLYI RÓZSI: A táncművészet története  
Zeneműkiadó, 1969
- VÁLYI RÓZSI – SZENTHELYI ISTVÁN – CSIZMADIA GYÖRGY: Balettetek könyve  
Gondolat, Budapest, 1959
- WAGNER ISTVÁN: A Fából faragott királyfi az Operaházban  
Tánc tudományi Tanulmányok 1976/77



WILSON, G.B.L.: Dictionary of Ballet, A  
Adam and Charles Black, London, 1974  
Táncművészet (Szerk.: Ortutay Zsuzsa) 1951–1956  
Táncművészet (Szerk.: Maác László) 1976–  
Táncművészeti Dokumentumok 1976–  
Táncművészeti Értesítő 1963–1976  
Tánctudományi Tanulmányok 1958–  
Magyar Királyi (majd Állami) Operaház évkönyvei



## Jan Cieplinski in the Budapest Opera House

The introduction looks back upon the situation of the ballet company of the Royal Hungarian Opera House at the turn of the twenties and thirties when the modernization of the company and the repertoire had become unavoidable. The requirements were to introduce contemporary trends, to assimilate modern endeavours and, last but not least, to establish a classical repertoire parallel to the preservation of the romantico-classical tradition. These were the tasks for which Jan Cieplinski came to be engaged and worked in Budapest between 1930 and 1936 and later from 1943 to 1948 with varying success, sometimes alone, then parallel to Gyula Harangozó and Aurél Milloss or alternating with them.

The first part is devoted to the stages in Cieplinski's career (b. in 1900, Warsaw, d. in 1972, New York) in Poland, Stockholm, Buenos Aires and in London. Cieplinski's Budapest choreographies are analysed in the following grouping relying on contemporary critiques and on the reminiscences of the performers and colleagues still living.

1. Choreographies inspired by the international contemporary repertoires (e.g. *La Légende de Joseph*, *Bolero*).
2. Cieplinski's variants of the works of the romantico-classical tradition (e.g. *Coppelia*, *Seasons*).
3. National ballets in Cieplinski's Budapest activities (e.g. *Hungarian Dreams*, *Csongor and Tünde*, *The Wooden Prince*, *The Birthday of the Infanta*, *Divertimento*).
4. Exotic ballets (e.g. *Sacountala*)

Within these widely differing categories of genres and styles the author points out Cieplinski's innovative endeavours among which we find attempts at introducing into the repertoire plotless abstract ballets (like *Seasons*, *Bolero*, *Divertimento*).



## HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS EGYSÉGE AZ OPERAHÁZ BALETTSZÍNPADÁN\*

— Jegyzetek Seregi László pályaképéhez —

Újítás egy „udvari” jellegű dalszínházban, amely eredendően a több évszázados opera- és balett-tradíció tolmácsolásának a fellegvára — ez kissé anakronisztikusan hangzik. A válasz azonban egyszerű, ha nem is minden műfajban egyformán, de a művészeti ágakban él valamiképpen a tradíció — a mindenkor fontos újítások pedig a továbbfejlődésben felszívódnak, s ilyen módon maguk is tradícióvá válnak.

Századunk első harmadában a táncművészetet szinte elementáris szellemi, stílárís (és szervezeti) változás formálta át. A Szentpétervár és Moszkva cári színházainak táncosaiból, egy-két fiatal koreográfusból, festőből és zeneszerzőből toborzott Gyagilev vezette *Orosz Balett* az 1910-es években önállósult, s Nyugat-Európa komplex avantgard bázisa lett. A következő évtized folyamán csatlakozott hozzájuk a szovjet avantgard néhány exponált, ugyancsak ifjú táncalkotója, akik az „otthoni” kísérletekkel gyarapították a társulat munkáját, módosították orientációját. — Gyagilev halálával, 1929-ben az együttes feloszlott, s a tagok egy része szétszóródott a világban, exponált koreográfusai pedig (Fokin, Massine, Nijinska, Balanchine és Lifar) az európai és amerikai balettművészet megújítói lettek, — részben nagy, reprezentatív operaházak keretében, részben új (többé-kevésbé színháztól független) balettegyütteseknél.

Az elmondottakkal egyidejűleg bontakozott ki szuverén ágazattá Európában és az USA-ban a balettel jórészt szembeforduló, sokvariánsú és eszmei irányultságú (Amerikában népi és távol-keleti táncagyományt is magába szívó) modern tánc — nálunk mozdulatművészet —, s erősödött fel a Broadway táncstílus inspiratív kisugárzása. Mindez azután intenzív kölcsönhatásba lépett egymással, s ezúton az önálló és elegyedő táncos újítások — a felfedezett nem-európai és részben nem színpadi tradíciókat is adaptálva — alakították ki a század középső harmadának egyetemes táncművészetét, illetve annak domináló központjait, irányzatait.

A budapesti Operaházban *Harangozó* Gyula koreográfus-táncművész és *Nádasi* Ferenc balettmester nevéhez fűződik a korszerű hangvételű, a nemzetközi eredmények nagy részét meghonosító, s egyben aktuális-nemzeti színezetű balett alkotó- és előadóművészi felvirágoztatása, az 1936–1960 közti periódusban. Ezt a nemzeti bázist az akadémikus tánc (másként szólva klasszikus balett) viszonylatában — 1949-től kezdve — az orosz–szovjet balettel való termékeny találkozás erősítette meg. A magyar zenéjű és tematikájú táncjátékok koreográfiájának folklorisztikus inspirációja viszont a '45 után kibontakozó hazai néptáncművészettel függött össze.

\* A szerző tanulmánya másodközlésként került a kötetbe; először a *Kritika* 1989/4. számában látott napvilágot. (a Szerk.)



E két pozitív impulzus — főként a szovjet — a hatvanas évek közepéig erőteljes volt, a magyar táncművészet fejlődése ugyanakkor ellentmondásossá vált. A dogmatikus kultúrpolitika szinte válogatás nélkül mindent leparancsolt az Operaház műsoráról, amit zenében és szemléletben, tematikában és formálásmódban burzsoá dekadensnek, illetve formalistának minősített. Erre a sorsra jutott — egymástól eltérő tendenciáival — a háború után újjáéledő modern tánc is. „Természetesen” megszakadt az élő kapcsolat a „Nyugattal”, ezért közel húsz éven át a táncművészetben nálunk mit sem lehetett abból megismerni, ami a világ nagyobbik részén az 1940–60-as évtizedekben született meg.

Igaz, 1958 után az új művészetpolitika lehetővé tette, hogy hazai talajon, hazai erőkkel létrejöjjön (1960-ban) a *Pécsi Balett*. Azaz: egyfajta modern táncművészet, — „Eck Imre-módra”. Kortárs magyar zenével, aktuális tematikával, szimbolikus és expresszionista stílusban, erősen gimnasztikus-akrobatikus mozdulatnyelvvel. A hatvanas évtized első felében a táncos modernséget az Operaházban is mindenekelőtt a vendégként meghívott Eck darabjai jelentették, amelyek a Pécssett érvényesülő szemlélettel és megoldással készültek.

Ez a formálásmód tulajdonképpen a dalszínházban uralkodó alkotó- és előadó-művészi stílus antitézise volt; Eck művei nem is épültek be a budapesti repertoárba, — a „szervátültetés” nem sikerült. Az Operaház balettegysége és kifejlődött balettközönsége ezért szinte kiéhezve várt olyan alkotásokat, amelyek folytatják és tovább is fejlesztik azt az irányvonalat, amit a jelzett belső és külső tényezők eredőjeként a társulat előzőleg létrehozott, — amely művek a reprezentatív operaházi repertoáregységek jellegével és szerepével is összhangban állnak, s bennük-átlaluk a tradíció és az újítások nem helyettesítik, hanem kiegészítik egymást.

Ilyen történelmi pillanatban mutatkozott be első önálló, egész estés baletttel *Seregi László*, s művével átütő erejű szakmai és közönségsikert aratott. Az 1968-ban színre vitt, — s napjainkig műsoron lévő — *Spartacus* című többfelvonásos táncdrámája Seregi alkotóművészi erényeit szinte sűrítetten mutatta fel. A fiatal koreográfus szakmai indíttatását: akadémikus és néptánc ismereteit 1957-ben, amikor az Operaház táncművésze lett, a Honvéd művészegyüttesből hozta magával. Ott a Nádasi Marcella vezette balettképzés igen magas színvonalon folyt, és Seregi a jeles mesternő egyik legfelkészültebb növendéke volt. Koreografálni is ott kezdett, s már első kisebb darabjaiban szembetűnt színpadérzéke, ötletessége és muzikalitása. Röviddel operaházi szerződtetése után pedig operákhoz készíthetett különböző zenéjű és méretű balettbetéteket, s amellet más műfajú zenés színpadok, illetve a televízió számára is koreografált — mindig stílusos, „odailló” táncszámokat.

Az anyaszínházban ugyanakkor közvetlenül szívhatta magába a Harangozó-féle félkarakter táncjátékok, illetve az elsődlegesen akadémikus táncnyelvezetű orosz és szovjet balettek szemléletét, ismerhette meg azok szerkesztésmódját, koreográfiai fortélyait. A *Spartacus*ban mindezeket a komponenseket egyéni látásmóddal hasznosította, hozzáadva személyes talentumát és megszerzett alkotói tapasztalatait. Ily módon egy csapásra kiderült: Harangozó Gyula után, — aki alkotóművészi tevékenységét 1960-ban befejezte — a társulat Seregi személyében találta meg a „neki való” új koreografust.



A *Spartacussal* az operaházi balett munkájában a korábbi nemzeti, valamint az ezt kiegészítő, ugyancsak realiztikus szovjet táncjátékok periódusa tulajdonképpen lezárult. Tegyük hozzá, hogy az adott feltételekkel összefüggésben harmonikusan, de a többi művészeti ághoz (s főként az aktuálissá váló új igényekhez) képest kissé megkéstet. Az eszmei-stiláris akadályok ugyanis – elvileg – ekkorra már a táncművészetben is elhárultak, s ebben a Pécsi Balett nagy visszhangot keltő munkássága egyértelműen pozitív szerepet játszott. De a „Nyugat” felhalmozott, igen változatos értékei hazánk határát még mindig nem lépték át.

Arra nyílt csupán mód, hogy egyes koreográfusaink – időnként és odakint – ezek egy részét megtekinthessék. Hogy Seregi érzékenyen és gyorsan fogadta be a külföldön kapott élményeket, ezt már következő premierje, a két Bartók-balett: *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin* 1970-es táncszínpadi újrafogalmazása jól példázta. Bennük időszerűen, a zeneművekből kibonthatóan vállalkozott arra, hogy az általános emberi jelentésrétegre, s evégett az *elvontabb* formálásmódra összpontosítson, azaz koreográfiai relációban a **tancosságot**, a fokozott stilizáltságot hangsúlyozza. Főként a mesebalettnél élt szembetűnően a neoklasszikus balett és a modern tánc megismert elemeivel, és ezáltal a táncosok technikai és stiláris munkáját is gazdagította.

Képletesen szólva, de a naptár szerint is e premier után a magyar baletteletben századunk talán legfontosabb évtizede kezdődött meg, tele új ismeretekkel és művészi kihívásokkal. Sor került végre a szerteágazó, rendkívül gazdag – 1930–70 között született – nyugati balettkoreográfia néhány meghatározó értékű, fejlődési főirányokat indukáló darabjának: Frederick Ashton, Harald Lander, Maurice Béjart és George Balanchine egyes műveinek budapesti bemutatójára. Ráadásul olyan balettek átvételére, amelyek a különböző hagyományokat és újításokat eltérő jelleggel és arányokban szintetizálják.

Egyidejűleg megindult jelentős (de nem a legjelentősebb) amerikai és holland, angol és kubai, NSZK-beli és venezuelai balett-, illetve modern tánc társulatok (továbbá jellemző műrészleteket előadó jeles külföldi szólisták) sosem volt mennyiségű magyarországi vendégjátéka is. Mindezek következtében új helyzet alakult ki, s ennek hatása szinte minden irányúnak bizonyult. A legkiemelkedőbb alkotóművészekhez kötődő együtteseken kívül, – mint amilyen a Balanchine vezette New York City Ballet vagy a Béjart-féle Huszadik Század Balettje – a többi nagy társulat korszerű repertoárpolitikája lényegében azonos jellegű. Ezek az együttesek ugyanis műsorukra tűzik a múlt század maradandó értékeit, bemutatják nemzeti koreográfusaik alkotásait és átveszik a kortárs nemzetközi eredmények legjobb darabjait, hasonlóképpen, mint a reprezentatív dalszínházak a maguk operarepertoárjában. Története során az Operaház balettegyüttese a hetvenes évtizedben oldhatta meg először ezt a rangot biztosító hármas feladatot, s ennek megvalósításában Lőrinc György balettagazgató elvéülhetetlen érdemeket szerzett.

Sereginek tehát ekkor egy konstruktív, több tényezős program realizálása, s a megnövekedett művészi összehasonlítás idején kellett újabb alkotóművészi feladatait megoldania. S ami különösen fontos: ezután született produkcióit Seregi már az új nemzetközi vívmányokra azonnal ráérezve és széles értelemben a nemzeti jelleget, tradíciót is megőrizve-alakítva tudta eredetien, egyénien megalkotni.



Tanulmányom terjedelme azt teszi lehetővé, hogy Seregi 1970 óta színre vitt balettjeinek milyenségét és minőségét csupán jelezzem, s adott esetben a külföldi párhuzamokra is utaljak. Műfajában és stílusában valóságos mércévé nemesedett a mai angol balett klasszikusa: Frederick Ashton 1971-ben átvett remekművű vígbalettje *A rosszúl őrzött lány*. Egy évvel színrevitele után Seregi e mű méltó párját alkotta meg, mindmáig legsikerültebb, időtálló produkcióját. Delibes népszerű későromantikus balettzenéjére — új szövegkönyvvel — kitűnően átértelmezett, korszerű *Sylvia* verziót készített, amelynek frappáns jellemábrázolása, gazdag neoklasszikus és karaktertánc megformálása egyben a Harangozó-örökség folytathatóságát is példázza.

A *cédrus* premierjére napjaink zseniális balettreformátora Maurice Béjart estjének robbanáserejű budapesti bemutatója után, 1975-ben került sor. Erre az aktuális hangvételi, szublimált nemzeti jellegű balettire Seregit a végre felfedezett Csontváry néhány jellegzetes, közismert festménye és egyben tragikus színezetű, általánosítható érvényű művészsorsa ihlette. Nagyméretű, különböző stílusú táncjelenetekből épül fel Sereginek ez a szürrealisztikus lebegésű (megoldásában olykor Béjart stílusával is rokonítható) alkotása, amely eddigi életműve koreográfiailag legváltozatosabb darabjának minősíthető. (Korábban született, de formailag már A cédrus pas de deux-it előlegezte meg a Bach *Air*-jére készült szépséges kettős.)

Az 1976- és 77-ben bemutatott négy rövidebb lélegzetű balettjén egy hosszabb USA-beli tanulmányút inspirációja érezhető. Az évszázad műfajt és stílust teremtő klasszikusa, George Balanchine szellemét idézi a *Szerenád*; a West Side Story nyomán megismert Jerome Robbins, s nem utolsósorban a Seregi művészi alkatahoz mindig is közelálló Broadway táncstílusára utal viszont *A városban* (mindkettő L. Bernstein muzsikájára készült), akárcsak a *Kamarazene No. 1.* (Hindemith) című táncnettőse.

A hetvenes éveket Seregi egyik legjobb és legegényibb, pesti atmoszférájú alkotásával: a *Változatok egy gyermekdalra* című táncjátékával zárta. Az ismét „szalonképessé” vált Dohnányi Ernő sziporkázóan szellemes, játékos és drámai színekben világlódzó muzsikájához Seregi a két világháború közti „fel nőttek” (gyermekkort felidéző) élet-halál játékát társította, — hibátlan formálással, teljes koreográfusi fegyverzetben.

A nyolcvanas évtized — sajnos — (az elején balettigazgatói feladatokat is ellátó-elszenvedő) Seregi alkotóerejét kétségtelenül visszafogta. Miközben — évfordulós műsorpolitikai megfontolásokból — 1981-ben újrafogalmazni kényszerült *Bartók* két balettzenéjének táncszínpadi átköltését (s ezekben egyaránt a konkrétabb jelentés- és stílusos rétegekre helyezte vissza a koreográfiai és scenikai hangsúlyt), igazi Seregi-balettnek inkább az 1985-ös, tartós sikerű *Rómeó és Júlia* verziója bizonyult, Prokofjev közkedvelt balettkompozíciójára. A tudatos Zeffirelli-ihletésű rendezői koncepció jegyében Seregi táncszínpadán művészi hatóerejükkel a nagy csoporttáncok, dinamikus tömegjelenetek uralkodnak, egyes hősei pedig remek koreográfiai portrét kapnak. Elsődlegesen ezúton vált Seregi táncjátéka a halhatatlan Shakespeare-mű újabb meggyőző koreográfiai interpretációjává. A látványos, mozgalmas darab ugyanakkor megfelelő hangvételű és stílusú operaházi „válasz” arra a legújabb kihívásra, amelyre a nyolcvanas évek hazai színházi életében előtérbe került (s a Béjart teremtette nagyszabású „táncritusok” nyomába szegődő) *Győri Balett* divatos táncszínház-vállalkozásai készítették koreográfusainkat.



Itt tartunk ma, amikor ez a pályakép-vázlat készült, amelynek megírása Seregit ismét nagyméretű vállalkozás közepette találja. A *Szentivánéji álom* balettszínpad adaptációjáról van szó. Ennek sikerétől függetlenül az már *ténykérdés*, hogy Seregi két évtizedes koreográfusi működése az Operaházban egyértelműen pozitív mérleget mutat. Egymást aránylag ritkán követő, igényes balettjei sorával hozta létre az Operaház napjainkban folyamatosan játszott, s külföldön is elismert, korszerű hazai repertoár-rétegét. Olyan zeneileg igényes, javarészt dramatikus táncjátékokat alkotott, amelyek erőteljes vonásokkal rajzolták kontúrosabbá a társulat arculatát. Sikerei nemcsak a balettegyüttes növekvő hatósugarú külföldi vendéggjátékai nyomán tették nevét, munkásságát mind ismertebbé, de művei nagy részét — a kortárs balettművészet nemzetközi eredményeként — eleddig már tizenegy ország tizenhét fő-, illetve nagyvárosának jeles balettegyüttese tűzte műsorára szerte a nagyvilágban.

Műveinek láncolata nemcsak a társulat eredendő szerepével áll összhangban, hanem az Operaház repertoárját a magyar balettművészet fejlődésének fő irányába fejlesztette tovább, a hagyomány és az újítás egységében.

1988 őszén



**Tradition and Innovation Combined  
in the Opera Ballet  
(Notes on L. Seregi's Career)**

Major changes prompted by such events of the first third of the 20th century as the innovative activities of the dancers and choreographers of *Les Ballets Russes* after Giaghilev's death, the transformation of modern dance into an autonomous branch, the inspirational radiation of the Broadway dance style were powerful factors imparting a character to dance art in the second third of our century.

Until the end of the sixties the impact of the Soviet-Russian ballets came to be added to the choreographical traditions of a national character introduced by Gy. Harangozó and F. Nádas into the Budapest Opera ballet. The innovative impulses until the late sixties came from the choreographies of Imre Eck working in the Opera House as a guest (from Pécs where he had established a ballet company).

L. Seregi's three-act dance drama, *Spartacus* in 1968 was a veritable break-through. During the two subsequent decades, alloying Harangozó's heritage as a tradition and recent western experiences as innovations he produced a number of successful ballets, like *The Wooden Prince* and *The Miraculous Mandarin*, *Sylvia* and *The Cedar Tree*, *Serenade*, *On the Town*, *Chamber Music No. 1*, *Variations on a Nursery Rhyme* and *Romeo and Juliet*.

The author continues his analysis with L. Seregi's most recent ballet called *Midsummer Night's Dream*, still *in statu nascendi*, whereby we obtain a complete picture of the production and career of this great Hungarian choreographer.



**TÁNCÉLMÉLET**  
**THEORY OF DANCE**



THE  
LIBRARY



## TÁNCSZÍNHÁZ, RÍTUS, TÁNCMŰVÉSZET\*

## I.

Közel egy évtizede nálunk is mind gyakrabban találkozhatni a *táncszínház* fogalmával, méghozzá eléggé változatos összefüggésekben. A szó hol műfajt jelöl, hol valamilyen társulat nevében fordul elő, szinte függetlenül attól, hogy az adott produkció vagy művészcsoport milyen táncos mozdulatnyelven fogalmaz. Úgy tetszik, egyetlen dolog van, ami ezeket a műveket, illetőleg együtteseket összekötheti. Ez pedig az a szándék, hogy a táncszínház szóval az adott művet vagy társulatot más balett-, modern tánc- vagy néptáncművészeti produktumok jellegétől, illetve interpretálói arculatától különböztesse meg, s egyben valami újra, időszerűre utaljon.

Nem mernék most vállalkozni arra, hogy napjaink sok variánsban létező táncszínháznak mondott törekvését, annak főbb típusait akár csak vázlatosan is bemutassam. Terjedelmi okokból és tudatosan mellőzöm az ehhez közelítő, hasonlítható 20. századi előzményeket is. Ehelyett pusztán arra törekszem, hogy az úttörőnek számító, mércéként emlegetett, s a balettszínpadon született *Béjart*-féle verzióról adjak számot. Arról, amelyet — jellemző módon — alkotója nem nevez táncszínháznak, társulatát pedig a *Huszedik Század Balettje* néven ismeri a világ.

A közismert mester Párizsban, 1979-ben megjelent *Életem: a Tánc* című könyvének ötödik fejezetében a következőket írja, immár táncszínházi produkciói nagyobbik hányadának színrevitele után: „A táncból valakik . . . kiegészítő, díszítő művészetet, *szórakoztatást* csináltak. Természetesen a Nyugat táncának helyzetére utalok . . . A táncot azért vettem komolyan, mert azt hiszem, hogy a tánc vallási eredetű jelenség. S azonkívül *társadalmi* jelenség is. De *a tánc mindenekelőtt vallásos tény*. Amíg a táncot *rítus*nak tekintjük, *szent* és ugyanakkor *emberi szertartás*nak, be fogja tölteni hivatását. Ha szórakoztatássá változtatják, akkor a tánc megszűnik . . .” Később így folytatja: „Mikor Gyagilev a század elején megjelent az Orosz Balettel, forradalmat csinált. De csupán *esztétikai* forradalmat. Márpedig a táncnak *etikai* forradalomra volt szüksége.”

De vajon Béjart szerint mi az esztétikai és az etikai forradalom közötti különbség a táncművészetben, és mi szerinte a megoldás útja? Ezt írja: „Újra fel kellett fedezni a *legegyetemesebb* táncot, azt a táncot, amely nem szakadt el a vallásos eredettől, vagyis újra fel kellett fedezni az egész világ összes táncát . . . *életre kelteni az univerzális koreográfiai hagyományt*. A táncnak ez a reneszánsza, ez a kibontakozása akkor ment végbe, mikor Európa végre rászánta magát arra, hogy tiszteletet tanúsítson más földrészek művészete és nyelvei iránt . . . Végül, mintegy húsz éve eljött az a

\*A tanulmány másodközlésként került a kötetbe, először a Vigília 1989/4. számában jelent meg. (a Szerk.)



rendkívüli érdeklődési hullám is, amely a messzi országokból érkező *táncscsoportokat* fogadja, legyen szó akár orosz népművészekről, akár a hindu kathákaliról. A nyugati közönség öntudatlanul is átérezte, milyen nagy szüksége van olyan táncra, amelyből nem veszett ki a lényeg. A *fiatalok*, ha összejönnek, a rock- és popzenén keresztül, a „*diszko*” keretében valójában új rítusokat keresnek. Minden *korszaknak* meg kell teremtenie a maga rítusait . . . A tánc megújulása ezek után már nem esztétikai probléma . . . Az, amit itt kockán forog, társadalmi kérdés, *spirituális magatartás*.” Végül: „. . . a *tánc a XX. század művészete* . . . Ott volt a sport, ott volt a mozi, volt test, és volt lélek: a tánc sportteljesítményt ígért – de a fizikai teljesítményhez *érzelmi töltetet* is kapcsolt. És ezenkívül *látványt*, képeket. Az embereknek látványra van szükségük, érzelmekre, *líraiságra*. A tánc lehetővé teszi, hogy *dinamikai* és érzelmi gyönyörűséget vegyítsünk egy esztétikai élvezethez.” (Kiemelések mindenütt tőlem. – K.G.)

És most lássuk a koreográfiai gyakorlatot. Béjart munkásságában a „balette-sebb” táncművek, de különösen a nagyszabású táncszertartások (ezek Magyarországon ismeretlenek) világosan mutatják, hogy ő a jelenkor emberi, társadalmi problémáinak etikai jellegű megoldásához a hajdan volt rítusok színpadi, tehát *professzionista* újratertetését, korszerű *művészi* megalkotását tartja az igazi, a követendő útnak. Tegyük hozzá: színpadon vagy cirkuszi arénában; gondozott kertben vagy ókori romok előterében, méghozzá a balett és a modern tánc, valamint a különféle népi és törzsi táncok, a távol-keleti vallásos klasszikus táncművészet elemeinek, formáinak és muzsikájának leleményes, gazdag, de gyakran csak benyomásokon alapuló felhasználásával.

Eközben legsikerültebb alkotásaiban – a kívánt komplexitáson belül – a koreográfiai megoldás a maga *saját*, eredendően *táncos* minőségében eléri, vagy legalábbis megközelíti az autonóm táncművészet legjobb 20. századi mesterei produkcióinak színvonalát. A szóban forgó béjart-i táncos rítusok egy részében ugyanakkor a koreográfiai komponens nívója, tehát a mű táncossága, az elérhető vagy az általa is máshol elért művészi tánc szintjének alatta marad. Béjart a hangsúlyt ilyenkor valamilyen más összetevő felé tolja el. Például szöveget szóltat meg, allegorikus, szimbolikus tárgyakat vagy jelmezeket iktat be, arra is hivatkozva, hogy így van ez az európai népművészetben, az afrikai törzsi szertartásoknál vagy a hindu vallásos táncművészetben is.

Ez az álláspont igaz, és ha az összművészi eredmény meggyőző, minden rendben is van. Mégsem alaptalan a táncművészet szempontjából az a felbukkanó vélemény, hogy ilyenkor a koreográfus – úgymond – megkerüli a táncalkotói feladatot, és *rendezői* megoldást választ. (Erre a kifogásra később még visszatérünk.) Egyébként Béjart hosszan idézett gondolatának romantikus hevülete mindenképpen megragadó, és felbukkanásának okai is világosak. Igen, a társadalmi fejlődés „valamikor régen” pozitív előjellel bontotta fel azt az ősi formát, amelyben a történelem kezdetén természetes egységet alkotott a tudomány és a vallás, a művészet és a mesterségek, voltaképpen *az élet fenntartásához elengedhetetlen, primér tudat- és cselekvésformák*. E cél érdekében forrott szervesen egybe ebben a komplexumban a szöveg és a játék, az ének és a tánc, a festészet és a plasztika is, tehát az idővel önálló művészi ágakká elkülönült kifejező- és ábrázoló eszközök.

A bekövetkezett differenciálódás egyszerre előfeltétele és forrása volt az autonóm művészi fejlődésnek, amelynek során azután minden önálló művészeti ág a saját



eszközeivel valamiképp megoldotta az elszakadt, elkülönült ágak pótlását.

Ezúton egy-egy autonóm művészet nemcsak hogy önmagában is meg tudta teremteni az ábrázolás-kifejezés relatív teljességét, hanem a hiányból fakadó kényszer az ez irányú fejlődés egyik fontos serkentőjévé vált. Igaz azonban az is, hogy az ősi egység megszűnése nem teljesen pótolható hiányként szinte állandóan ott lappangott a művelődés fejlődési folyamatában. Nem is ok nélkül, hiszen ha csupán a kifejezőeszközök felől közelítünk hozzá, például a művészi tánc minden ágazata (kivéve a klasszikus indiai táncművészetet) nélküli a beszélt nyelv fogalmi karakterét, dimenzióját és gazdagságát.

Itt említendő meg az a fontos történelmi tény, hogy egy-egy nagy társadalmi, vallási, illetve művészeti fordulat, kezdeményezés, mondhatni spontán magától értedővel hozta és hozza ismét létre saját és sajátos céljai érdekében a kifejezőeszközök valamilyen szintű, arányú együttesét. Gondoljunk például a vallási eredetű, mitológikus témájú antik görög dráma és színjáték keletkezésére, az európai középkor keresztény misztériumjátékaira, a hatalmat, gazdagságot reprezentáló nyugat-európai udvari balett 15–16. századi ősfarmáira. De széles értelemben ide sorolható az is, hogy a 18. század végi Párizsban a tömegek aktív részvételével, a nagy forradalom évfordulóján eljátszották a Bastille lerombolását, Pétervárott pedig, ugyancsak a nép közreműködésével és számára — persze komplex formában — 1918 őszén a Téli Palota előző évi ostromát.

Ezeknél a formáknál, nemegyszer épp a Béjart által említett szent és emberi szertartásoknál viszont — s ez fontos mozzanat — még nem, vagy csak részben különült el a művész és a közönség, illetve a professzionista művészet és a tömeges szórakozás. Márpedig ez az elkülönülés ugyancsak serkentője lett a művészetek fejlődésének, de egyben újabb hiányt is produkált. Mindenesetre az összetett, egységes formájú, elsődlegesen kultikus célzatú, de művészi szándékú rítus újbóli megteremtésének eszméje, az erre irányuló nosztalgia munkálkodott a múlt század végén *Wagner* Gesamtkunstwerk koncepciójában is, századunkban pedig újból és újból kísért *Mejerholdt*ól *Peter Brook* színpadáig. Nem lehet ezért véletlen, hogy Béjart felfogásának kiformalódásában, idézett könyvének tanúsága szerint is, visszatérően fordul elő, egymással szoros kapcsolatban *Nietzsche* és *Wagner*, de főként *Artaud* neve, az utóbbi gondolatnak, alkotói attitűdjének szinte szó szerinti adaptálásával.

Tény, hogy a Béjart-féle, igen változatos tematikájú, de természetesen a mara reflektáló, *aktuális* problematikájú rítusok azután a hatvanas–hetvenes évtizedben az igazságosságra, érzelmekre és összetartozásra különösen nyitott és ezekre vágyódó fiatalok körében élénk visszhangot váltottak ki. A résztvevők ugyanis azt érezték vagy érzik, hogy legalább a produkciók időtartamára a szertartás kisugárzó gondolati és érzelmi ereje, hatása folytán létrejön az áhított, mert elvesztett emberi egység, az emelkedett célért és célban való közösség érzése, élménye.

Azt hiszem, tulajdonképpen ebben a relációban érvényes igazán Béjart-nak az az idézett gondolata, hogy a fiatalok a művészettől elkülönült szórakozásformák, adott esetben a diszkó keretében is új rítusokat keresnek, hozzáfűzném: szinte „valláspótló” funkcióval. Valóban létrejön, vagy jöhet a pop- és rockkoncerteken, illetve a diszkóban (ahol táncolnak is) az a feloldó hatású, s egyben összeforrasztó erejű, olykor ele-



mentáris eksztatikus élmény, amely egyes ősi vallások, vagy vallási eredetű rítusok jellemzője volt. Mindez egy aktív, nemzedéki szórakozásforma keretében. Itt érdemes valamit hozzáfűzni az elmondottakhoz. Azt tudniillik, hogy az utóbbi évtizedek folyamán eléggé széles nemzetközi méretekben bontakozott ki az a *folkmozgalom* is, amelynek fiatal, főként városi művelői, résztvevői a valamikori parasztság tradíciójából, közösségi kultúrájából megmaradt és elsajátított táncokkal és zenével a saját maguk szórakozásaként „élnek”. Vagyis, az eredetitől merőben különböző időben és térben használják a tradíció *átértelmezett* kincseit, de általa önmagukat fejezik ki, s egyáltalán nem biztos, hogy egyidejűleg e táncok és muzsika színpadi vagy koncerttermi, tehát művészi interpretációjára is igényt tartanak. (Nálunk ilyen a táncházmozgalom.)

Az ilyen összetartozás-karakterű élmény pedig — most egy pillanatra tekintsünk el az adott szertartásforma kötött, szabályozott, illetve részben vagy teljesen nyitott karakterétől — fontos, vállalt kötőanyaga majd minden vallásos közösségnek, s azok ceremóniáinak. Ugyanúgy, mint a különböző előjelű, dinamikus tömegmozgalmak kollektív demonstrációi. Ha viszont ezek a rítusok, kultikus formák — bármilyen okból, s bármelyik szférában — azután elmechanizálódnak, kihűlnek vagy elhálnak, a különböző társadalmakban, közösségekben, vallásokban és mozgalmakban valóságos, részben nemzedéki színezetű hiányérzet támad. Igény és kielégítetlen szükséglet, tulajdonképpen érzelmi spirituális vákuum, és magától értetődően nem mindegy, hogy ebbe a megnyíló űrbe az embert nemesítő tartalmak helyett hol, mikor és mi áramlik, vagy mi tódul be nagy erővel . . .

## II.

A felvázolt béjart-i fordulat kibontakozása és tetőzése — mint ismeretes — a hatvanas–hetvenes évtizedben következett be. Akkor egy ideig úgy tűnt fel, hogy az új forma a korszerű művészi tánc általános fejlődésére is nagy hatással lesz, ez azonban nem következett be, s ennek különböző okai vannak. Egyfelől: vele egyidejűleg dolgoztak, illetve alkottak tovább eredményesen az egyetemes táncművészet tekintélyes mesterei mind a balett, mind a modern tánc ágazatában. Még hozzá úgy, hogy Béjart-tól eltérően sem szóban, sem a színpadon nem vonták kétségbe az autonóm táncformák önálló művészi, tehát etikai és esztétikai teherbíró képességét. Másfelől: a világ jelentős részén már akkor is különbözött — szűkebben véve — az érzelmi időszámítás; tágabb értelemben az a reflexiós-appercepció, egyszerűbben szólva, *befogadó mező*, amelyen a mű és a néző egész személyisége találkozik. A béjart-i táncszínház latinos teatralitása, nagyigényű, filozofikus hangvétele, nemegyszer hangzatossága, emocionális kitarulkozása, sokfelé kezdettől fogva a nézők idegenkedését váltotta ki.

És nem véletlenül, éppen ez a közönség és az ottani szakma fogott gyanút, hogy a megoldás rendezői megközelítésmódja vajon nem a nehezebbnek ígérkező, eredendően koreográfusi feladat, említett megkerülését jelenti-e? Különösen a balettben és a modern táncban nagy kultúrájú USA-beli és nyugat-európai közönség egy részében, főként pedig a kritika és a szakma körében jelentkezett ez az ellenállás, elsődlegesen



éppen az angolszász, tehát javarészt protestáns színezetű országokban.

Emellett, miközben társulata közvetítésével a Béjart-féle rítusok bejárták a nagyvilágot, ez idő alatt sok minden igencsak megváltozott. Nemcsak arról van szó, hogy ezek a szertartás-karakterű, táncot meghaladni óhajtó produkciók a maguk közvetlen vagy jelképes Szeretet–Testvériség–Nemzetköziség gesztusaival és az emberi összetartozásvágy egyéb kifejeződéseivel sem válthatták meg a szeparált embereket az ítélettől, a magánytól. Erről is szó van. De talán inkább arról, hogy az 1968-as kulmináció után a romantikus illúziók fölött gyorsan eljárt az idő, s a felvert etikai, érzelmi hullámok a megcélzott nyugati színtéren rövidesen elsimultak. A földi létezés „fortélyos félelmei” viszont változatlanul növekedtek és súlyos felhőként nehezednek rá napjainkban is szinte az egész emberiségre. A korábban lázadó fiatalok – mi mást is tehetek volna – nagyjából besorolódtak a gazdagabb vagy szegényebb, de mindenképp lélektelen mindennapok sivár rendjébe. Kisebbrészt pedig a valóság előli menekülés régebbi, nemegyszer deviáns formái mellé újabbak társultak. A rockkoncertek szertartása, illetve eksztázisa a maga levezető funkciójával pedig szépen integrálódott a szórakoztatóiparba. Nyugaton mindenütt ez a folyamat zajlott le, legfeljebb csak aránybeli differenciákkal.

Ezt a nyomasztó, minden irányú változáskomplexumot persze éppen a művészek, köztük a tánc alkotóművészei fogták fel legérzékenyebben. Közülük a legjelentősebbek, egyben a leetikusabbak kifejezték, részint feltárták a valóságos összefüggéseket is. Az elővilág és az emberiség veszélyeztetettsége, – a gazdag, pazarló és az éhező, szegény kontinensek, – az egyén és a társadalom, – a személyiség és a hatalom, – a nő és a férfi közötti kapcsolat ellentmondásai, – s egyáltalán: a kapcsolatteremtés, az újratерemtés lehetőségének problematikája ismét, s gyakran igen magas művészi színvonalon, rendkívül változatos formában jelent meg a nagyvilág fontos táncszínpadain, alkotóműhelyeiben.

Igaz, a századközep balettművészetének stílussteremtő mesterei, mint az USA-ban George Balanchine, Antony Tudor és Jerome Robbins, Angliában Frederick Ashton és honfitársa, az NSZK-ban működő John Cranko – így vagy úgy – befejezték az alkotómunkát. A náluk fiatalabb, őket követő balettkoreográfusok közül azonban, például Hollandiában Hans van Manen és az ott dolgozó cseh Jiri Kylian, vagy az NSZK-ban az amerikai John Neumeier tovább vívták és vívják teremítő harcukat az eredendő etikus és táncos művészi megoldásért. Hasonló irányú, eredményes művészi munkát folytatnak a modern tánc mesterei is. A legnevesebb alkotók közül az amerikai Martha Graham, Paul Taylor, Glen Tetley, Twyla Tharp, Angliában Christopher Bruce és Robert North, a svéd Birgit Cullberg és Mats Ek nevét szükséges itt megemlíteni. Legalább a kétségek és a szorongás, a fájdalom és olykor a gyengeség őszinte kimondásával, a labirintus-lét okozta szenvedés tiszta szívű felmutatásával teremtik meg a katarzist, amely a művet művészetté, a művészetet etikai létszükségletté teszi, minden ágában, minden idiómájában.

És persze, mintegy az előbbieket ellenpontjaként, ellenkező előjellel és a túlsúlyos nyomás hatására, létrejött az USA-ban és Európában majdhogynem egyidejűleg a „köznapi realitás esztétikája” és gyakorlata is. Ez a szemlélet és ábrázolásmód, úgy mond: az őszinteség jegyében és a megszépítés kompenzációjáról lemondva, az embert



nem is esendőnek, hanem elbukottnak, a körülmények és a véletlen játékszerének, saját, kontrollálatlan ősemberi ösztönei kiszolgáltatottjának tekinti, és ilyennek is mutatja meg.

Lényegében kiégett emberek, olykor emberroncok, úttalan ténfergők imbolyognak, kínlódnak például a nyugatnémet Pina *Bausch* és a francia Maguy *Marin* tánc-, de inkább mozgásszínházának színpadán, ahol persze a kegyetlenség is éppen olyan otthonos, mint a megalázottság. Mindez azután már nem az elvonatkoztatott vagy szimbolikusan költői táncművészet valamelyik kialakult nyelvezetével megformáltan jelenik meg, hanem mozdulati relációban leginkább a köznapi mozgás- és gesztusvilág letrapszponált közegében, erőteljes szcenikai hangsúlyozással, egy afféle „fekete stilizáció” eredményeként, hiszen a táncművészet „megszépítő aktusa” nélkül ugyebár az ember bizony ilyen . . .

Antihumánus aspektus ez? Többnyire sajnos igen. Itt leépült, kipusztult már a Bójart által emlegetett etikum és részint az esztétikum is. Bár például Bausch egyes műveinek mégis van hangulati, érzelmi hatóereje. Az epigonoknál azonban már jóval kevésbé. Hogy mindez kísérletezés, a tehetetlenség kivetülése, vagy botránycélzatú divatjelenség, az végső fokon már mindegy. Tény, hogy az említett korszakváltás, a tartósan válságos helyzet, a kínzó bizonytalanság és a rossz közérzet reményvesztett kicsapódásai ezek, amelyekben viszont az ember már nemcsak áldozat, hanem a maga méretei szerint vétkes is.

1988 tavaszán



### Dance Theatre, Rite, Dance Art

The author examines the emergence of the phenomena hidden behind the new term "dance theatre", the socio-philosophical and aesthetic processes that have inspired its birth. Starting from the "Turning point Béjart" in the sixties and seventies and examining the specific "dance rites" of the French choreographer, the author sheds light on the important ritual role of 20th century dance and reveals the links between art and the young audiences trying to find new rites (in this context also touching upon the folk movement and the "dance house movement" characteristic in Hungary).

He also dwells on the new experimental creative trends of our century, differing from both the Béjartian development and the beaten paths of traditional, universal dance, responding to the changing times and values in some individual manner. In this domain some creators achieve catharsis by doubts and anxiety, others – "following the aesthetics of daily realities" and their practice – by showing the bare and brutal facts of violence and humiliation holding a mirror of everyday movements and gestures to the spectators.







## SEREGI RÓMEÓJA ÉS A MANIERIZMUS

*„Minden úgy fest, mintha az esztétikai szövegek csupán potencialitások volnának olyan kombinatorikus játékok számára, amelyek – a mindenkori kompetens elit előírásai (és tilalmai) által körülhatárolt szférákon belül – a jelentéseket termelik.”*

*Józsa Péter*

Esztétikai szöveg a koreográfia is, és ha hiszünk Józsa Péternek, fel kell tételeznünk, hogy egy balettelőadás is lehetőségeket rejteget olyan „kombinatorikus játékok számára”, amelyek által jelentést hordozó valami születik. Hogy adott esetben mi ez a jelentés, azt néhány mondatban nehéz megválaszolni. A leggyakrabban mégis e kihívásnak kell eleget tenni, például a színházi este utáni baráti beszélgetésben, a műsorfüzet ajánló sorainak fogalmazása közben, vagy a néhány hasáb terjedelembé sűrített kritika megírásakor. Nincs is mit csodálkozni azon, hogy e kérdés megválaszolása oly ritkán sikerül. Hogy egy műalkotásnak mi a jelentése, ezt köznap szöhasználatban úgy szokás kérdezni, hogy mi a mű mondanivalója, mélyebb érdeklődés esetén: mi a mű eszmei mondanivalója.

A válaszadást sokszor az is nehezíti, hogy nem tudjuk pontosan, mit értsünk eszmei mondanivalón. Az, hogy Rómeó beleszeret Júliába, és a családi viszály miatt nem lehetnek egymásé, ezért a halált választják, és közben sok egyéb, izgalmas dolog történik – kevés. Ez önmagában nem indokolná a shakespeare-i mű több évszázados tekintélyét. Valami lényegesebb is van az eszmei mondanivaló fogalma mögött, valamilyen gondolati tartalom, amely a művészi élmény nyújtotta lehetőség által fejthető meg, és amely képes formálni a hétköznapiakat, a hétköznapiak jellemző életérzéseit. Ez a gondolati tartalom: az ideológia. Hogy korunk kiemelkedő műalkotásaiban az ideológia milyen módon jelenik meg, arról Hauser Arnold így ír: „A nem leplezett, közvetlen, nyers tendencia taszít, gyanút kelt és ellenállást vált ki, az álcázott rejtett ideológia, a becsempészett ópium, a titkos méreg nem int óvatosságra és suttyomban hat.”<sup>1</sup>

## A tágabb értelmű ideológiai kód: a mű eszmei mondanivalója

Minden műalkotás potencialitás valamilyen ideológia érvényre juttatására. Az ideológia fogalma nem szükségszerűen egy osztályhoz, és annak politikai mozgásához kapcsolódik csupán, ideológia minden olyan eszmei, fogalmi gondolatrendszer, amely valamilyen réteghez, irányzathoz vagy korszakhoz kötődik. A műalkotásokban



kitejezésre jutó ideológia vizsgálatakor az általánosságban megfogalmazódó, konkrét korokhoz és rétegekhez nem közvetlenül kapcsolódó nézeteket is ideológiának kell tekintenünk, annál is inkább, mivel látszólagos apolitikusságuk és örök emberi témáik ellenére közvetett módon, sokszoros áttételen keresztül meghatározható osztály- vagy rétegtudat értékrendszerének talajáról fejlődnek ki. Ideológia és esztétika, pontosabban ideológikum és esztétikum szorosan összetartoznak – adott esetben egy műalkotás esztétikai kódja egyszersmind az ideológiai kódja is lehet – még akkor is, ha a műalkotás létrehozójában ideológiai kérdések nem tudatosulnak. Az ideológiai jelentéstartalmak akár „suttyomban”, tehát hatásosan, akár közvetlenül, de bizonyos rétegek számára így érthetően: érkeznek, az egyes befogadók világnézetébe szublimálódva talán a legmaradandóbb tényezők az esztétikum „fogyasztásakor”, a befogadót érő hatások között. Az ideológiai kérdések fordíthatók legkönnyebben szavakra a hétköznapi életben. Ennek ellenére egy műalkotás ideológiai kódját megfejteni korántsem könnyű feladat akkor, ha ez a kód nem egyértelmű, vagy nem kötődik konkrétan politikumhoz.

Politikumhoz kapcsolódó ideológiai mondanivaló már a múlt század romantikus balettjeiben fellelhető volt, de egyértelmű főszereplővé a 20. századi szovjet balettekben vált. Ez utóbbi, legtöbbször forradalmi harcokat ábrázoló balettkötések mellett századunk első felében léteztek már olyan művek, amelyek differenciáltabb ideológiai mondanivalóval rendelkeztek. A hagyományok napjainkig élnek: a *Giselle* (19. századi romantikus társadalombírálat), *Párizs lángjai* (forradalmi balett), *A csodálatos mandarin* (ún. „modern téma”) a közelmúlt és a jelen repertoárdarabjai, de a *Párizs lángjai* típusú forradalmi balettek már Kelet-Európa színpadain is visszavonulóban vannak. Ez azonban nem azt jelenti, hogy helyettük olyan művek születnek, amelyek korunk eszmei-ideológiai kérdéseire érdemben képesek hozzászólni.

A probléma nemcsak a balettművészeté, hasonló gondokkal néz szembe valamennyi művészeti ágazat, de a különböző ideológiai áramlatok is világszerte válságukat élik. Nem kérdéses, hogy ebben a helyzetben a konkrét politikumhoz kapcsolódó, egyértelmű ideológiai kód, mint a színpadi műalkotás fő mondanivalója nem elégítheti ki a művészettel kapcsolatban felmerülő igényeket: a máról, a mában, meggyőzően mondani valamit csak „többszintes”, sokrétűen értelmezhető, igényes művekkel lehet. Elkerülhetetlen, hogy ilyen műveknél – szintén nem újként – ne kerüljön előtérbe az esztétika és az ideológia viszonya úgy, hogy az előbbi pusztán megjelenési formáiban képes magában hordozni az utóbbit. Szükséges tehát, hogy ezekben a művekben értelmezhető intellektuális jelentésrétegek kapcsolódjanak az alapjaiban ugyanúgy egységes és végigvitt érzelmi, vagy életérzésbeli jelentéstartalmakat hordozó struktúrákhoz. Az értékes műalkotás kritériuma, hogy e fogalmak konkrét jelenetekben megragadhatók és elemezhetők legyenek, és hogy mindezek összjátékaként a mű ideológiai kódja – amely tágabb értelmében azonos a mű eszmei mondanivalójával – körülírható legyen.

Az ideológiai kód, és a mű eszmei mondanivalójával azonos tágabb értelmű ideológiai kód fogalmának pontosításához elsősorban egy alapvető különbözőség tisztázása szükséges. Az ideológiai kód, például az ún. programműveknél, vagy az előbbieken említett forradalmi baletteknél megfigyelhető tiszta formájában, a műalkotás-



ban realizálódott alkotói üzenetet hordozó kódok egyike, amely kódtermészetének megfelelően sajátos törvényszerűségekkel bír. Eszerint szegmentumokra bonthatóan elemezhető, és szintaktikusan, valamint paradigmaticusan szerveződő egységekből áll, amelyek szemiotikusan leírhatók.

Ezzel szemben a mű eszmei mondanivalójával azonos, tágabb értelmű ideológiai kód a műalkotás egésze, mint kódrendszer által közvetített üzenet ideológiai szférához tartozó vonatkozásait jelenti. Mivel az ideológia maga is tág fogalom, körébe sorolható szinte valamennyi eszmei, világnézeti megnyilvánulás, így a tágabb értelmű ideológiai kód, az eszmei mondanivalóval azonosan, gyakorlatilag nagyon közeli viszonyban van az üzenettel, amellyel sok tartalmi hasonlóságot mutat. A különbözőségek mértéke az alkotói tudatosság és intencionáltság fokától függ: egy műalkotásban kódolt üzenet jóval sokrétűbb jelentéstartalmat hordozhat, mint amelyet alkotója valaha is elgondolt, és ugyanez fordítva is előfordul. Hogy a tágabb értelmű ideológiai kód – dacára annak, hogy olymévű egzaktssággal nem közelíthető meg, mint a tiszta ideológiai kód – mégis kódnak vehető, az a műben betöltött kódtermészetű szerepének köszönhető. Függetlenül ugyanis attól, hogy a tágabb értelmű ideológiai kód szegmentumaiban nem megismerhető úgy, ahogy a hagyományos ideológiai kódok klisészerű elemei, alkotórészei mégis felismerhetők, jelentéstartalommal rendelkeznek, és a műben összefüggő láncolatot alkotva a dekódolás folyamatában állandó orientációs kontrollpontokat nyújtanak a befogadók számára.

### A manierizmusról

A *Rómeó és Júlia* Seregi-féle változatában konkrét, politikumhoz kapcsolódó ideológiai kód nincs. A balettben szereplő ideológiai kód tágabb értelmű ideológiai kód, amely a mű eszmei mondanivalóját hordozza. E kód megfejtéséhez minden műnél más és más úton lehet eljutni, de az azonos korban születő műveket ebben a tekintetben is összekötik a kor közös jellemzői.

A művészeteket vizsgáló tudományok számos fajtája igyekszik a különböző korokhoz vagy rétegekhez kapcsolódó stílusokat és irányzatokat definiáló gyűjtőfogalmak alá rendezni. Az esetek többségében ez indokolt is, mert az így létrejött gondolati kategóriák segítik az elemzést; s a műalkotások stílustörténeti kategóriák alapján történő vizsgálatakor mellőzhetetlen összefüggések tárulnak föl. E megállapítás leginkább az olyan nagy korszakokkal kapcsolatban igaz, mint a reneszánsz, a barokk vagy a romantika.

Egy átmeneti korszak jellemzőit egyetlen stíluskategóriában összefoglalni már jóval kétesebb kimenetelű vállalkozás. Nehézséget okoz az adott korszak összes jellemzőjének meghatározása. Kérdéses, hogy e jellemzők stílustörténetileg önálló értékkel bírnak-e, vagy pedig átmenetiek csupán, őrizve az elmúlt, és megelőlegezve az eljövendő kor néhány sajátosságát. A nagy korszakok közötti átmeneti időszakok jellem-



zói – esetenként több évszázados korkülönbségek dacára is – sokszor nagyon hasonlóak, felvetve ezáltal az újabb kérdést: minden átmeneti kor egy új stílus-e, vagy az átmenetiségnek ugyanazok a sajátosságai térnek rendszeresen vissza a történelmileg determinált korszakokban.

Mindebből következik, hogy egy átmeneti kor jelölésére használt meghatározás szigorú értelmezésében előbb-utóbb alkalmatlanná válik bármely, a korból származó alkotás magába foglalására. Ellenkező esetben pedig a kategória állandó tágítása odáig vezethet, hogy a kezdetektől az örökkévalóságig, minden művészeti alkotásra igazak lennének az adott meghatározás kritériumai. Lényegében ezek az ellentmondások tükröződnek a napjainkban is fel-fellángoló *manierizmus-vitában*.

A vita tárgya az, hogy a manierizmus a 16. század klasszikus reneszánsz utáni néhány évtizedes korszakához, és csakis ahhoz kapcsolódik-e, vagy pedig az ún. nagy korszakok utáni átmeneti időszakok koronként visszatérő stílusa. Ez utóbbi felfogás szerint manierizmus többek között a hellenizmus, a késő-gótika, a rokokó és a 20. századi avantgardizmus is. *Hauser Arnold* munkásságában e két nézettől eltérő magyarázat kerül felszínre. Felfogásának kulcsszerepe van a shakespeare-i életmű megítélésében, és ezáltal Seregi balettjének értelmezésében is.

Hausernél a 16. század második fele az egész újkori művelődés- és művészet-történet sorsdöntő időszaka, amely az európai gondolkodás és művészetek fejlődésében lényeges változásokat hozott. E változások napjainkig éreztetik hatásukat, a manierizmus jelenléte – Hauser szerint – a 16. századtól a 20. század második feléig folyamatos. Az elmúlt négy évszázad alatt a manierista jelleg eltérő mértékben dombozik ki a műalkotásokban, de alapvető vonásai – nemcsak mint művészeti stílus, hanem mint filozófia is – állandóan jelen vannak. Seregi művének titka is a manierista ízlésben rejlik. A darab megítélésében lényeges szerepe van a 16. századi manierizmusnak, amely Shakespeare életművének kulcsa, és a 20. századi manierizmusnak is, amely a balett elemzéséhez nyújt kiindulópontot.

A 16. század második felében figyelhető meg annak a folyamatnak a kezdete, amely a modern művészetek kialakulásához vezetett. Erre a korszakra tehető a mai embertípus születési ideje. A korra jellemző gazdasági, társadalmi mozgások történelmi időmértékben páratlan gyorsasággal – néhány évtized alatt – olyan változásokat eredményeztek, amelyek addig elképzelhetetlen mértékben forgatták fel az egyes ember mindennapjait is. Azelőtt is volt gazdasági krízis, háború, éhínség, járvány, de mindezekhez nem társult hasonló erejű *lelkiismereti és világnézeti válság*. Az ókori római birodalom bukása óta eltelt több mint ezer év alatt – de talán soha egész történelme során – Európa nem élt át olyan válságot, amely ehhez hasonló mértékben és módon alapjaiban forgatott volna ki helyéből minden, addig mozgáthatatlannak hitt értéket. Szinte pillanatok műve volt, és az emberiség egyedül találta magát egy összekuszálódott, idegen világban, ahol az évezredek rendet, a társadalmi létezés minden síkját átszövő bizonytalanság váltotta fel. A hittel, életörömmel, harmóniával teli reneszánsz nemzedékek helyére szorongó, félelemmel átitatott generációk léptek. A művészetek tanúsága szerint Európa ebből a krízisből a mai napig nem lábalt ki.

E válság leglényegesebb köreit Hauser Arnold a kor három kiemelkedő egyénisége körül találja meg. A három gondolkodó: *Kopernikusz, Luther és Machiavelli*.



Kopernikusz megrengette azt a hitet, miszerint a létezés középpontja a Föld, rajta az olykor haragvó, de óvó tekintetével minden cselekedetet irányító Isten által teremtetett emberiséggel. Tanítása nyomán a kor gondolkodói először érezhették át, hogy az emberi létezés porszemnyi egy megismerhetetlen világ felmérhetetlen erői által működtetett gépezetében. Luther ezzel párhuzamosan kitepte az egyház kebeléből az embert, megkérdőjelezve az évezredek erkölcsi tanítást. A predesztinációról szóló tétele az isteni eleve elrendelés hite révén kérdéssé tett minden emberi akaratot és papi intelmet. Az egyház többé nem nyerhette vissza Luther előtti tekintélyét. Ennek természetes következménye lett a legkülönbözőbb, az egyház által szentesített társadalmi kötelek bomlásnak indulása, amely a harmónia korszakának legbiztosabb pontját, a családot sem kímélte. Mindezek mellett a végső szó Machiavellié. Kimondta, hogy kettős erkölcs létezik, lehet olykor az egyik, máskor a másik, vagy éppen egy harmadik szerint élni. Tanítása révén elfogadottá vált — nemcsak uralkodói körökben — az eszközt a cél érdekében szentesítő hatalmi politika gyakorlata.

### A manierizmus nem modorosság

A manierizmus fogalmának — Hauser Arnold szellemének megfelelő — használatkor témánk szempontjából első helyre kívánczik annak a tételnek az említése, amely szerint a manierista stílus nem azonos a köznapi értelemben használt modorosság, vagy manírosság fogalmával. Egyfajta „*manir*” természetesen tipikus jellemzője a manierizmusnak, de — elfogadva a manierizmus 20. századi létezésének tényét — feltétlenül hangsúlyozandó, hogy a 16. század óta eltelt időszakban jelentkező különböző ízlésnormáknak megfelelően, időszakonként más-más jelleggel jelenik meg a modorosság a műalkotásokban. Nagymértékben függ ez a műfajtól, és a műnek az adott műfaji ízléskontextusban elfoglalt helyétől. Konkrétan: a manierizmus sok jellemzőjének lényegi sajátossága, hogy — bizonyos, már meglévő formák elfogadása mellett — határozottan szakítani akar az őt megelőző szokásossal, még akkor is, ha ezzel látszólag önmagának mond ellent.

A 19–20. században klasszikusnak elfogadott balettalkotások jellemző modorosságait ismerve szembetűnő, hogy Seregi Rómeó-beli modorosság-ellenessége egyfelől reagálás a klasszikus balett modorosságára. Ennek megfelelően Seregi Rómeója első (rögtön észlelhető) ízléskörének modorossága: a direkt modorosság nélküliség. A Seregi-műben fellelhető modorosság-probléma már sejtet valamennyit a következő, tömören megfogalmazott hauseri észrevétel igazságából: „A manierizmus lényege ( . . . ) a látszólag összehétközhetetlen antinómiák egysége.”<sup>2</sup> A direkt modorosság nélküliségen túl még számtalan más jellegű, lényegi ellentmondás található Seregi alkotásában, és a Shakespeare-drámában is. Az eredeti Shakespeare-mű ellentmondásait — korunk világából indítatva, korszerűen igényes ízléskövetelményeknek megfelelően — Seregi vállalja, sőt a művet a mában adaptálva, a színpadi megvalósításban hozzáteszi a mai műfaji, művészeti, társadalmi viszonyrendszerekből fakadó ellentmondások rejtett, átérzhető megjelenítését is, megerősítve ezáltal a shakespeare-i rokonságot. Ha a ma-



nierizmus fokozható: Seregi manierizmusa kétszeres. Ennek a jelenségnek a létezésére utal a következő, általános érvényű hauseri megfogalmazás: „... bármennyire újszerű is a művészet mai helyzete, nagy a hasonlóság a jelen s a manierizmus korszaka között, s e korszak alkotásainak jelentősége érezhetően még mindig nem csökken, hanem inkább nő a mi nemzedékünk szemében.”<sup>3</sup>

## Antiklasszicizmus

Mindezek után szükséges — fontossági sorrend felállítása nélkül — a manierizmus főbb jellemzőinek a Seregi-műben megfigyelhető megjelenési módjait megvizsgálni. Hasonlóan az eddigiekhez, a manierizmus főbb jellemzőinek kiválasztásához is Hauser megfigyelései adnak kiindulópontot.

Már az előbbieken szóba került a ma elfogadott klasszikus balettízlés és Seregi Rómeójának viszonya. A manierista korszak elsősorban festészeti és irodalmi alkotásainak vizsgálatakor szembetűnő a művek tudatos antiklasszicizmusa. Arról, hogy a manierista korszak művészeinek miért okozott problémát a klasszikus ízlés elfogadása, Hauser Arnold így ír: „A klasszikus művészet formaszépsége és formaszigora nem elégti ki többé az igényeket; az új nemzedék alapérzését meghatározó ellentmondások fényében a reneszánsz egyensúly, rend és nyugalom olcsónak, ha ugyan nem hazugnak tetszik, mindenfajta harmónia üresnek és tartalmatlannak, mindenfajta egyértelműség túlzott leegyszerűsítésnek, a szabály feltétlen tisztelete pedig árulásnak önmagunk ellen.”<sup>4</sup>

Seregi Rómeó-beli antiklasszicizmusa — a formanyelv szempontjából — két jellemző vonásban figyelhető meg. Az egyik, a klasszikus balettek szabályai által engedélyezett mozgásformák rendjének felbontása, illetve a klasszikus elemeknek a kifejezés érdekében történő sajátos, szabad kezelése. Ez utóbbi, a klasszikust a „modernnel” egyénien elegyítő stílus majdnem mindegyik Seregi-koreográfiára jellemző. A klasszikus formák szándékos torzítása a 20. század legtöbb, ún. modern balettjének tipikus eszköze. Seregi e lehetőséggel általában mértékletesen él, de adott esetben — például a Rómeóban, Mab variációiban — nem idegen tőle. A mozgásformákban megfigyelhető másik tudatos antiklasszicizmus: a klasszikus balettekben elfogadottal homlokegyenest ellenkező, hétköznapi mozgásvilágot igénylő gesztusnyelv. A műben minden meta-kommunikációs viszony, minden kellékhez, tárgyhoz kapcsolódó cselekvés — a realista filmalkotások fényképezési módjához hasonlóan — hétköznapi egyszerűséggel valósul meg. Ugyanezek a klasszikus balettekben általában művésziességgel fogalmazódnak meg, vagy a hétköznapi mozgástól eltávolodva, erősen stilizáltan, pantomimszerűen jelennek meg.

E hétköznapi mozgásvilág jelenléte „manierizmusú” ellenmondásokat sejtet: a tudatos antiklasszicizmuson túl ugyanis ennek az elemnek — több egyéb jellemzőivel együtt — konkrét funkciója van a műben. E funkció nem más — ismét Hauser Arnold szavaival élve —, mint a *tudatos önámítás*. Hauser e fogalmat a manierista művészet tipikus jellemzőjeként tartja számon. Sereginél a valóságyszerű elemek hangsúlyozása — ez nem csak a gesztusnyelvre vonatkozik — egyfajta illúziókeltés célját szolgálja.



Belecsalogatja a nézőt egy önámító játékba, amelyben el kell fogadni azt az illúziót, miszerint a színpadon például a korabeli Verona valóságos, ízig-vérig reális képe jelenik meg. A realista filmek állandó módszere ez — Franco Zeffirelli *Rómeó és Júliája* is hasonló igénnyel készült —, de Seregi végül is másra használja a módszert: művében a realista valóságkép azért épül fel, hogy a megfelelő pillanatokban lerombolódjék. Shakespeare valósághűen felelevenített színháza után a valóságos veronai piactér a következő állomás, majd a realista világba tudatos, direkt irrealitások vegyülnek. Ebben az ellentmondásokra épülő művi világban találja meg a maga funkcióját a hétköznapiaságra utaló gesztusnyelv, amely táncok közben, alatt és után meglepően könnyed és odaillő természetességgel illeszkedik bele a koreográfia ezáltal is sajátos, de mindvégig egységes nyelvezetébe. E funkcion túl a gesztusnyelv első látásra szembe-tűnő jellemzője az antiklasszicizmus.

A színpadi mozgás nyelvezetén kívül más jellemzőkben is megfigyelhető az anti-klasszicizmus. A manierista festészet klasszikus reneszánszhoz való viszonya párhuzamot kínál Seregi látványkompozícióinak a klasszikus balettekével történő összehasonlításához. A harmonikus szerkesztésmód, a központi figurák hangsúlyozása, a rend, a nyugalom a reneszánsz festészet sajátosságai, ugyanezek a jellemzők figyelhetők meg a klasszikus balettek képi kompozícióiban, mind a díszletek, mind a csoportos és szólótáncok tekintetében. A manierista festészet, hasonlóan Seregi kompozícióihoz, jóval több figyelmet fordít a részletekre. Megfigyelhető ez — mindkét esetben — abban az értelemben is, hogy a mellékfigurák karakterét a főszereplőkéhez hasonló igénnyel dolgozta ki. Sok esetben azonban a kompozícióban maguk a főszereplők kerülnek a középponttól távoli, látszólag eldugott helyre. A festmény követhető mozgalmassága, vagy a színpadi szituáció tudatosan rendezett irányultsága azonban a néző figyelmét a megfelelő pontra vezeti, jóval nagyobb befogadói aktivitást igényelve, mint amennyit egy klasszikus ízléssel készült mű megkíván. Tipikus manierista alkotoi attitűd figyelhető meg ebben a jelenségben.

A manierista alkotók a 16. században is elsősorban az értő elithez szóltak. Minden rafináltság, a szokványostól való eltérés egyfajta „labdafeldobásként” szerepelt, amit a mindenkori befogadónak értékelnie kellett. A kor festői — jellemző örömmel átvéve egy, már a klasszikus reneszánszban is létező szokást — önmagukat is elrejtették a mellékfigurák között. A kezdeti, ártatlan megjelenítést mindinkább karakteresebb ábrázolás váltotta fel. Mi több, az elrejtett önarcképek véleményről árulkodtak, sőt, gyakran cinkosan kacintottak a nézőre: mit szóltok hozzá, így tudok festeni, de nem tudok azonosulni a művemmel; vagy: lám, ilyet festek, de tudom, nem ilyen az élet; vagy: nézzétek, ezt festettem, de nem értek semmit. A manierista művész, ha akaratlanul is, de állandóan provokálja közönségét. Az önarcképet a későbbiekben egy gyanús oda nem illő figura, egy furcsa testtartásban ábrázolt alak, vagy éppenséggel egy meghátározhatatlan fajú, de megrázóan emberi tekintetű állatka váltja fel. Az utóbbi a végérvényes hitevesztettséget, a kilátástalan magányt jelképezi.

Seregi, bár e játékot végigjátssza, eleve nem ebbe az irányba indul. Mellékfiguráinak kidolgozottsága, az utolsó, lépcsőt mosó statisztanőig a játékot sugallja, de ő nem kilátástalanságában bújkál mellékfigurái közé. Kacsintása szintén provokatív: ezt is, meg ezt is nézzétek meg, valami ki fog sülni a játékból — de ez a kihívás alapvetően életszerető. Manierizmusa ebben az esetben abban rejlik, hogy művének minden pa-



rányi részletében ott bujkál, mutogatja magát, és figyelni a hatást. Ez az alkotói viselkedésmód a részletek egyenként ihletett kidolgozásában realizálódik. Ugyanakkor a klasszikus stílus a részleteket elnagyolva, azért vonultat fel seregnyi mellékmotívumot, hogy főalakjait hangsúlyozza.

A manierizmus ellentmondások tárháza. Amennyire elutasítja a klasszikus harmóniát, annyira igényli is a klasszikus stílus kelléktárát. Sereginek a klasszikus balett-hez fűződő viszonya is hordozza ezt az ellentmondást. Hauser Arnold így fogalmazza meg a jelenséget: „A manierizmus legfeljebb ez az ellentmondás: a klasszikus példák utánzása ( . . . ) menekülés a teremítő élet zűrzavara elől, amely elnyeléssel fenyeget; a szubjektív formák kiélezése, a fitogtatott önkény, a valóság formai értelmezésének túlhajtott eredetisége pedig a félelem jele, a félelem attól, hogy a forma csődöt talál mondani az élet dinamikájával szemben és a művészet tartalmatlan szépséggé silányul.”<sup>5</sup> Seregi Rómeója köznapi szóhasználatunkban klasszikus balettnek minősül, abban az értelemben például, hogy nagyban különbözik az ún. modern balettektől. De a klasszikussal való tényleges rokonságát jelzi a Prokofjev partitúrájához való hűség és a Lavrovskij-féle változat megőrizhető értékeinek átmentése.

Rokonsága a klasszikussal annyi, mint amennyi a manierista festők rokonsága a reneszánszsal. A manieristák is csak a klasszikus reneszánsz nyelvén szólalhattak meg, lehetőségük az újat mondásra és a másképp fogalmazásra csak az adott formai kereteken belül volt elképzelhető. Seregi ehhez hasonlóan őrzi a klasszikus balettek valamennyi lényeges hagyományát: a cselekményességet, a tér, idő, helyszín megszokott viszonyait, a díszlet- és jelmezkezelést, a szóló- és kartinok arányait, a zenei programhoz való kapcsolódást, a szerkezeti tagolódást és még megannyi más, jól bevált tradíciót. De mindegyik jellemzőt hol kisebb, hol nagyobb mértékben átfesti az új, az egyéni ízlés, amelyet — a formai örökség elfogadása mellett — a többlet mondás igénye motivál. Amennyire hosszú évtizedekbe és nehéz munkába telt a manierista festészet reneszánsztól való különbözőségének meghatározása, olyannyira nagy elmélyülést igényel a Seregi által nyújtott többlet tettenérése a klasszikus balett-hez való viszony összefüggésében.

### Realitás—irrealitás, stilizáltság—természethűség

Már az előbbieken, a tudatos önámítás fogalma kapcsán felmerült a realitás—irrealitás paradoxona. Tudatos önámításról árulkodik a Globe színházi keret. Annak ellenére, hogy a történet és a cselekvések színterei mindvégig szigorú realitásigénnyel jelennek meg, a darabon belül is nyilvánvalóvá válik, hogy színjátékról van szó. Realitásként kell elfogadnunk a Globe Színházba érkező Shakespeare-kori publikumot és valóságként kell értékelnünk a veronai eseményeket is. Ez a mű alapvető realitás—irrealitás élménye, és ehhez kapcsolódik az alkotói üzenet dekódolási folyamatában mindvégig trivializálásban jelenlevő tudat: hogy mindez egy 20. századi színházi este közegében zajlik. Ez tulajdonképpen már önmagában „táncba hívó labdafeldobás”, bár az effajta keretezés nemcsak ennek a műnek a sajátja.



Ezen túl, a darab folyamán nem egyszer kell eltávolodnunk a reális világtól, megbirkózva az alkotó cinkos kacsintásával, megértve, hogy a szerzőt a mondani-akarásért cserébe az irrealitásba is követnünk kell. Azért is nehéz ez, mert például a bál előtt a Capulet-ház előtti gyülekezetben Mab mint egy talán valóságos, beöltöztetett tréfaeszköz jelenik meg, és csak fokozatosan sejtjük meg, hogy nem evilági, transzcendens küldöttként szövi a főhősök sorsfonalát. A valóság irrealitásba való átcsúsztatása ott rendkívül diszkrét, olyan, mint egy félmosolyos bemelegítés a későbbiekre. Mab ugyanis a második felvonásban a föld alól tűnik elő kénköves füsttől ölelve, dermedt mozdulatlanságot parancsolva a való világnak, megállásra kényszerítve a reális időt. Mint egy kollektív, félelemteli álom, amely – mint kiderül – reális.

Nemcsak Mab jelenetei körül figyelhető meg finom realitás–irrealitás játék. Az erkélyjelenet kezdeti, valóságos tér- és eszközkezelése után egy ponton megmozdul a tárgyi világ, az erkély liftszerűen földet ér, megnyílik a tér, eltűnnek a színről a konkrétumok. A szerelmesek kilépnek addigi életük viszonylataiból, érzékeltetve szerelmük köznapi szinten mérhetetlen erejét, és közvetítve az életérzést, amely a világtól való elszakadás vágyát tartalmazza. Szerelmük szertelen mohóságába, örömittas részegségükbe fokozatosan – az alapérzést egy percre sem megmásítva – becsempésződik ellentmondásos helyzetük tudatos közös vállalása. Sőt, kettősük némely részében a kamaszos ízeket érettebb szerelemre utaló motívumok váltják fel, finom árnyalatokban előre érzékeltetve majdani sorsuk alakulását. A koreográfia egy pontján ez tetten érhető. A két test évődő pajkossága, a hullámzó egymásra reagálás összefonódó játéka egy finom váltással egyszer csak megpihen, a szerelmesek egymás mellett fekvé felpillantanak az égre, felettük csillagok gyűlnak, jelképezve az ismeretlen, a sejtelmes világ-mindenséget. Szerelmük határtalan, versenyre kél a végtelenséggel, de együttmozgásuk e ponttól kezdve egy darabig megfontoltabb – nem annyira egymásba fonódó, mint a pas de deux elején –, egyszerre és ugyanazt táncolják, érzékeltetve, hogy közös sorsukat, amelyre ítélte őket a világ, vezessen bármerre, külön-külön is vállalni tudják. Néhány másodperc az egész, a koreográfia egy miniatűr szelete, de rendkívül érzéketlen megjelenítésben súgja a nézőnek, hogy e szerelem nem futó kaland. A megjelenítés segédeszköze a váratlanul felgyúló stilizált csillagvilág tértől, időtől elvonatkoztatató finom irrealitása. Hasonló eszköz – más szemantikai funkcióval – az erkélyjelenet végén megszólaló madárfütty. Ezt, mint a manierista költészet tipikus *concerto*-elemének rokonát a későbbi elemzésben emlitem.

A szigorú természetűség ellenében stilizált megjelenítés a cselekmény érthető továbbvitelét is segíti, a darabbal kapcsolatos, nélkülözhetetlen, kognitív ismeret-elemeket közölve a nézővel. Amint Lőrinc barát magyarázza Júliának a szer hatását, a gondolat képi világban kel életre. E képi megfogalmazás nem elégszik meg a tények puszta közlésével. Már megjelenési helye is információértékű: a fönti, a szereplőktől távol eső hely jelképezi, hogy mind a Lőrinc-féle, a világ menetét megfordítani szándékozó segíteni akarás, mindpedig a Júliában megfogalmazódó vágyálmok megvalósulása földtől elrugaszkodott remény. A kép különleges lírai erejét a kontraszt tudatos hangsúlyozása teremti meg: lent a zaklatott, evilági Júlia, fent a vágyálmok világának poétikusan átszellemült Júliája látható. Ez utóbbi mozdulatai is másfélék, mint földi alakmásái: a természetű, hétköznapi realitásra utaló mozgásvilággal ellentétben erősen stilizáltak.



Az irrealitás és a stilizáltság különleges világa a kriptajelenet utáni Rómeók és Júliák tánca. Mintha Seregi hozzá akarna írni egy sort a Shakespeare-műhöz. De mégsem erről van szó. A Rómeók és Júliák karának szerepeltetése az egész mű manierizmusban fogant felfogásának-szerves része, s így Shakespeare-től sem idegen. A drámában a Herceg záróbeszéde így kezdődik: „Zord békülést hoz e mogorva reggel.” Shakespeare-nél a békülés ára az ifjak halála, s e békülést „kegyelmezés és büntetés” követi. Ezzel Shakespeare csak a két családot békíti ki – az sem biztos, hogy végérvényesen –, azt a kérdést, hogy a világ valaha is meg tud-e békülni, ebben a művében nyitva hagyja, nem érinti. A választ Seregi sem tudja, de egy tekintetben túllép Shakespeare-en, ő meg akar békülni a világgal. Elfogadja, hogy a békülés ára a mártírhálál, de nem hajlandó örökre megölni a Rómeókat és Júliákat, hirdetve ezzel, hogy az emberiségnek az értékeiből kifordult világban is vállálnia kell a sorsát. Az alaphelyzet tehát azonos, a Shakespeare-mű adaptálása autentikus, Seregi „csupán” a manierista piktorokhoz (és költőkhöz) hasonlóan műve végére rafináltan odacsempészi önmagát. Élet- és vallásigienlő felfogása nem idegen a manierizmustól, a döntő e tekintetben az, hogy manierista nyelven dolgozza fel a manierizmus korának, és az azóta alapjaiban nem sokat változott korszaknak a problémáit. Ezek végső, művi feldolgozásában epikuroszi ízű, de meggyőzően humanista hitvallásról árulkodik. A mondanivaló árnyalásához a természetű alapstílussal ellentét, irreális, stilizált elemek eszköztára szükséges.

Miután a végkifejlet csúcspontján új Rómeók és Júliák népesítik be a színpadot, még egy árván lógó szálat kell elvarrni, amelynek sikeres megoldása újabb jelentéstartalmakkal gazdagítja a mondanivalót. A néző talán már felejtene a Globe Színházat, amikor a krypta félhomályába begördülnek a színházat jelző díszletek, a szereplők sorban elővonulnak, Shakespeare-hez híven megbékülnek, és eközben a publikum is újra elfoglalja a helyét. A Globe Színház publikuma most nem más, mint az új életre kelt Rómeók és Júliák kara. Hauser egyik idézetére visszautalva, itt nem közvetlen, nyers tendenciaként, hanem becsempészett ópium formájában eszmei mondanivaló lappang: mi, a mindenkor publikum vagyunk (vagy lehetünk) a különböző korok újjászületett Rómeói és Júliái.

### Tragédia és humor

Tipikus manierista jellemző a tragédia és humor sajátos keveredése is. Ahogyan Shakespeare-nél, úgy Sereginél is e két fogalom vegyítése leginkább a figurák karakterének megrajzolásában figyelhető meg. Hauser Arnold szerint tragédia és humor egyidejű jelenléte először a manierista korszak művészeti alkotásaiban figyelhető meg. E jelenség három legjellemzőbb hordozója a Rómeóban: *Mercutio*, a *Dajka* és *Lőrinc barát*. A miseboros palackot meg-meghúzogató Lőrinc barát a tragédia kifejlődésének központi alakja, annak ellenére, hogy egész lényéből életszerető, spontán humor árad. Ha nem válna a sorsdöntő pillanatok főszereplőjévé, kedélyesen élné le a neki adatott éveket füvei és virágai között. A Dajka szinte minden megmozdulásából humor árad, ő az a szereplő, aki a Shakespeare-kori színházban a földszintnek játszott. Legfájdal-



masabb mégis az ő gyásza: Seregi a kriptából kivonuló gyásznép közül őt fordítja vissza a halottnak hitt Júlia felé, a szülők fájdalomán is túltevő kifakadással. A legtipikusabb, legellentmondásosabb figura: *Mercutio*. Karakterét Shakespeare a legmarkánsabban a bál előtti Mab-monológban ábrázolja, jellemfejlődésének csúcspontja a balettben a haldoklási jelenet. Ez a figura mutat a direkt tendenciózusság irányába. Valóságos két lábon járó antinómiaegység. Haldoklásának megjelenítése attól sikerült jól, hogy személyiségében a halál tragikuma és a humor az utolsó pillanatokig kibogozhatatlanul együtt él. Azért kiemelkedő alakja a műnek, mert bensője maga a manierizmus világa, és a figura minden ízében vérbeli, evilági jellem.

E szereplők jellemvonásain túl a darab sok egyéb részlete magán hordozza a tragédia és a humor sajátos egységének jegyeit.

### A concetto

A concetto a manierista költészet gyakori, fontos formaeleme: csattanó, szóvicc, szellemes ötlet, furcsa, homályos utalás és főként ellentétes dolgok paradox kapcsolata. Seregi mestere a concetto jellegű elemek balettszínpadra állításának. Rómeójában gazdagon juttatja érvényre ezt a képességet. Az erkélyjelenet végén megszólaló már említett madárfütty – amennyiben alkalmazható a szó a szituációra – csattanója a jelenetnek. Ugyanakkor kimeríti a furcsa, homályos utalás kritériumát is, hiszen jelképezi egyrészt a szerelmes lélek bensőjét, a virradat impresszióját, a boldog hajnali részegséget, másrészt viszont kétségtelenül utal a Shakespeare-mű harmadik felvonása ötödik színének elejére, ahol a nász utáni hajnali madárdaldialógus hangzik el. A fülemüle- vagy pacsirta-témájú évődő szerelmes búcsúzkodás a Shakespeare-t megelőző korok városiasult trubadúr költészetének elcsépelet fordulata. Shakespeare manierista ízlésű játéka, hogy e motívumot művébe „felemeli”, és általa a darab drámai feszültségű pontján a rá jellemző kivételes nyelvi igényességgel megfogalmazva, gyönyörködtető lírai képet fest. Ez a bravúr asszociációkra készíti a Shakespeare-„értőket”.

Ellentétes dolgok paradox kapcsolatának tipikus esete az esküvői kép záró poénja. A szerelmespár után átérzően merengő Lőrinc barát öntudatlan reflexszel húz egyet a miseboros üvegből, majd a szent ember önnön emberi gyarlóságát véggépp kitarva, bűnét a ministránsnak lezúdított atyai fülessel vezekli le. Ellentétek és paradoxonok sokasága bújik meg e másodperces jelenetben: a papi személy érzékenyülése a fiatalok mértéktelen evilági érzelmei láttán; a hivatás és a profán emberi gyarlóság; és nem utolsósorban – ismerve a későbbieket – az a tény, hogy mindez a cselekmény szempontjából egy olyan esemény után történik, amely lényeges előrevívője a dráma tragikus kifejlődésének.

Hasonló, concetto-ra emlékeztető elem több is található a balettben. Példaként néhány: a „megvesztegethetetlen” Dajka saját markába pottyantatja a neki felajánlott, de már az egyháznak szánt adományt; szintén a Dajka frappánsan, egy utolsó zenei hangra a nagylányságára ráébredő tátott szájú Júliába, a melleleg rosszévő, szertelen gyerekekbe bediktál egy kanál ételt; *Mercutio* báli variációja végén hasonlóan csattanós a Tybalt kezébe nyomott narancs, főként azért, mert sejthető, hogy ezt a viccet Tybalt nem felejtí el.



## A manierizmus tipikus életérzése

Hogy valójában manierista Shakespeare Rómeó és Júliája a 16. században, és Seregi 20. századi autentikus adaptációja is az, azt legkésebben a tipikus manierista életérzésnek a darabot átszövő jelenléte bizonyítja. Ezt a jelenséget legkonkrétabban a cselekménybeli szituációk elemzésekor ragadhatjuk meg.

E tipikus életérzésnek három alappillére figyelhető meg: a *sorsszerűség*, az *elidegenedés* és a *kettőnek* pszichológiai vetületeként: a *nárcizmus*.

A kiszámíthatatlan sorstól való függés gondolata *Machiavelli* tanítása nyomán vált elterjedté. Machiavelli korára gyakorolt hatását Hauser Arnold így jellemzi: „Machiavelli Marxszal és Freuddal együtt azok közé a gondolkodók közé tartozik, akiknek az eszméi úgy váltak közkinccsé, hogy akikre hatottak, azoknak zöme sosem került közvetlen kapcsolatba műveikkel. A „kettős erkölcs”, a politikai realizmus és racionalizmus eszméje számtalan úton-módon, nyomon követhetetlen utakon jutott el a kortársakhoz, az emberek maguk sem tudták, honnan veszik. Machiavelli iskolát teremtett az élet minden területén; azt tartották róla, egyszerre több helyütt képes megjelenni, mint az ördög, és valósággal ördögnek is hitték. (. . .) E páratlan hatás oka kétségkívül abban keresendő, hogy a kor önnön meghasonlott lényére ismert Machiavelli dualizmusában.”<sup>6</sup> Történelemszemléletének központi eleme Fortuna, amely „jelöli nála összefoglalóan mindazokat a tényezőket, amelyeket a történészek szerencse, véletlen elrendelés, a külső körülmények kibogozhatatlan szövevénye és más hasonló nevekkkel illetnek.”<sup>7</sup>

Az elidegenedésről – hosszabb fejtegetés helyett – ismét egy hauseri idézet: „. . . (a manierizmus) vitathatatlanul szorosan összefügg a társadalmi fejlődéssel. Történelmi-társadalmi gyökereinek vizsgálatánál önkéntelenül és elháríthatatlanul merül fel a párhuzam társadalom és művészet között: emitt a személyiségvesztés, ami a fizikai munkást a gépesítés, a szellemi munkást a szakosodás következtében sújtja, amott a manierista költészet alapotívumai: az elidegenedés, érvettség élménye, az én realitásának és identitásának kétségbevonása. Hogy a legismertebb s egyszersmind a legfrappánsabb példákat idézzük: így vesztik el önmagukat Shakespeare hősei.”<sup>8</sup>

A következő, hosszabb szemelvény a harmadik alappillérről, a nárcizmusról szól: „A nárcizmus elnevezés a görög mitológiából ered. (. . .) Narkisszosz mítosza a görögök szemében pusztán az én-szeretet allegóriája volt, és ámbár ők sem tarthatták egészen ártalmatlan lelki torzulásnak, korántsem azt jelentette számukra, amit számunkra: a végső meghasonlást önmagunkkal és a világgal, a valóságérzék elvesztését, sívár magányérzetet. Az egyénnek a modern értelemben vett teljes elszigeteltsége, kényszerű magabasüppedése csak a manierizmus kora óta létezik. Ekkor érzik először úgy az emberek, hogy elszakadtak a közösségtől, illetve legalábbis azt, hogy olyan korban élnek, amelyben hirtelen kérdésessé vált a viszonyuk múlthoz és jövőhöz, az ősök hagyatékához és a fennálló rend konvencióihoz. Ennek a helyzetnek volt szükség szerű következménye, hogy a nárcizmus ártalmatlan vagy egyenesen üdvös védekező mechanizmusból neurotikus kortünetté változott.”<sup>9</sup>

A balett első olyan lényeges pontja, ahol a három pillérből egy tipikus manierista világ épül fel, az az első felvonás bál előtti jelenete. A jelenet főszereplője Mab iker-



testvére Machiavelli Fortunájának. Nemcsak egyszerűen a Sorsot jelképezi úgy, ahogyan az ókori görögök hittek a sorsszerűségben. Megszemélyesítője „a külső körülmények kibogozhatatlan szövevényének”, érzékeltetve azt a világot, ahol már nem istenek és félistenek kormányoznak áthághatatlan törvényekkel és jogkörökkel, hanem az egyénnek ismeretlen, idegen világ erői jelölik ki az utat. Hogy mik ezek az erők, az nem tudható. Shakespeare Mab-jelensége is homályos, megfoghatatlan. Mercutio álmában egy lelkiállapot megjelenítőjeként működik, amely lelkiállapot (Shakespeare-nél is kiderül) – nem csak Mercutioé, Rómeóban is benne fészkel – a korra jellemző.

Az álarc sem egyszerű báli kellék. A szerelem durvaságát panaszló Rómeónak Mercutio így felel: „Ha durva véled, légy te véle durvább, / Szúrd, hogyha szúr, és így alád kerül majd. / Adj hát hamar arcomra egy tokot: / Maszkot a maszkra! – Bánom is, kutassa / A kandi szem e rút arcátlan arcot, / A képtelen kép majd pirul helyettem.”<sup>10</sup> Jelen van Machiavelli erkölcsi dualizmusa: a valóságos belső én mélyben rejtőzése – maszk kerül a „maszkra”, a valóságos arc sem az igazi, de azt is rejtegetni kell –, kifejezésre jut az én-tudat meghasonlottsága. Beszédés pillanat Sereginél, amikor a maszkot Rómeónak – variációja végén – Mab (a Sors?) nyújtja át. Érti is a főhős, hogy fel kell öltenie, ha neki akar vágni ennek a világnak álmai megvalósításáért. De érez mást is: „... egyszerre sejti lelkem, / Hogy a Sors, mely a csillagokban csüng még, / Ez éji bálon kezdi meg komor, / Szörnyű futását, és únt életem, / Mit a mellemben zárok itt, gonosz / Csellet korahalálba kergeti. / De Ő, ki kormányozza a hajómat, / Vigye vitorlám – víg urak, előre.” És nekivágna. A balettben a két barát oldaáll az álarcos kezében tűnődő Rómeóhoz, majd néhány tétova, talán az utolsó percek félelmével átítatott, közös előre-hátra mozgás után valóban félelmetesen tárul fel előttük a világ. A baljós előjelek ellenére mégis vállalták útjukat, mert nincs más választásuk. Az egyetlen dolog, ami számukra megmaradt, rejtegetett, deformált énjük, az egyetlen lehetőségük – más híján – énjük felszabadítása. Nem riasztják őket a sejtett következmények sem.

Ez a nárcisztikus attitűd nem kedélyes önbájlás, hanem tudatosan vállalt zsákutca. Annak a világnak a terméke, amelyben kibogozhatatlanok az összefüggések, ahol felbomlottak az értékek. Az a világ ez, amely az embertől oly mértékben elidegenült, hogy az egyén számára átláthatatlanok és megjósolhatatlanok viszonylatainak alakulásai. Ezt a világot a darabban a Capulet-házban bálozó veronai társadalom testesíti meg. Hogy ez a világ valójában milyen, arra egy, szintén az identifikációs válságra utaló vonás már a bál utánról: Júlia mondja az erkély-jelenetben: „Csak a neved ellenségem, csak az: – Te önmagad vagy és nem Montague. / Mi az a Montague? se kéz, se láb, / Se kar, se arc, se más efféle része / Az embereknek. Ó, hát légy te más név!”

Amikor a dolgok – úgy látszik – még helyes mederbe irányíthatók, reflexszerű választás, hogy a segítséget, a szentesítést az egyháztól várják. Rómeó felkeresi Lőrinc barátot, és ettől a ponttól kezdetét veszi az egyház erőfeszítéseinek sora, hogy a ki-zökkent világ szekerét járható útra terelje vissza. Lőrinc barát összeadja a fiatalokat, nem marad titok hátsó gondolata: talán ezzel véget vet a viszálynak. De az egyház már szintén képtelen áttekinteni az összekuszálódott világot, nem tudja a dolgok menetét irányítani. Mercutio és Tybalt ugyanis szintén a saját énje szabta utat járja, és ez az út kikerülhetetlenül keresztezi Rómeóét. A baj megtörténik. Az egyház nem



csügged, még korántsem vesztette el azt a hitét, hogy talál megoldást. Lőrinc barát új tervet dolgoz ki, ám az élet másodszor is keresztülhúzza számításait: Júliát a vártnál hamarabb Párishoz akarják kényszeríteni, Rómeó ügye addig nem rendeződhet. Itt már az egyház sem próbálkozhat a régi, bevált módszerekkel. Két tűz közé került: egyrészt elkötelezte magát a probléma megoldása mellett, másrészt maga ásná alá tekintélyét, ha egy általa megkötött szent frigy egyik alanyát egy másik házasságba, egy újabb kötelékbe léptetné. Ebben a helyzetben új módszerre van szükség, de mivel igazán újat az egyház sem ismer, marad, ami van — a valóságot ideig-óráig megmástitani tudó titokzatos szer. Ez már kétségbeesett próbálkozás, eddigre már az indulatok is elszabadultak.

A balettben Seregi az idő és a helyszínnek bravúros kezeléséért cserébe kénytelen lemondani a szituációk Shakespeare szövegéhez hasonlóan részletes kidolgozásáról. Mégis érzékeltetni tudja a jó szándékú praktikákat és kétségbeesett próbálkozásokat végző Lőrinc barát karakterét. Árukkodó pillanata ennek az a jelenet, amikor a végletekig feldúlt Júlia utoljára keresi fel a papot. A szer átadása előtt a barát maga is mélyen vívódik, tanácstalan. Első felindulásában imádkozásra próbálja készíteni Júliát, mutatva — de maga is kételkedve —, hogy segítséget csak az égiektől várhatnak. Azzal, hogy ezután mégis a szerhez nyúl, önmaga árulja el hite ellentmondásosságát. Seregi koreográfiájában e néhány másodperces játék érzékeltetni tudja a Lőrinc körüli, s a korabeli egyházat jellemző problémákat. Az egyház összeomlása a kriptában bekövetkezik. Lőrinc meg is fogalmazza: „Nagyobb erő tört ránk, hiába küzdünk”. A végső ítéletet, amelyet a kor mond ki az egyház fölött, mégsem e verbalizmus tartalmazza, hanem a tény: Lőrinc az érkező katonáktól való félelmében nem mer tovább maradni — az egyház, amikor választani kénytelen, magára hagyja a lelkeket a földi hatalommal való szövetség megőrzéséért. Mindamellet Lőrinc félelme egyszersmind igen emberi.

Júlia jellemfejlődése is magában hordozza a minőségi átrendeződésből fakadó, jellemző életérzés változásait. A szertelen, fiatal Júlia maradéktalanul jól érzi magát a régi rend konvencióiban. Gyanússá akkor kezd válni, amikor pillanatok alatt végérvényesen belegabalyodik Rómeó hálójába. Már a bálon kiderül, hogy minden családi köteléknél fontosabb, amit legbelül érez. Nem volt arra szükség, hogy Rómeó „betegsége” ragályos legyen, Júlia lelkében is ott lappangtak már a fertőzés kórokozói. Megmagyarázhatatlan gyorsasággal kiteljesedő szerelmét Rómeó iránt már az sem képes fékezni, hogy kiderül, szerelme családjának halálos ellensége. Ezen a ponton Júlia is kénytelen szembenézni önmagával, értékelnie kell helyzetét. Döntése egy percig sem kérdéses, a szerelmet, Rómeót és ezáltal önmagát választja, vállalva ezzel a családtól való különállás minden következményét. Ezzel ő is olyan sorsra ítéltetik, amelyben saját énje az egyetlen, ami számára megmarad. Ahova jut tehát, az hasonló Rómeó helyzetéhez, odavezető útja azonban mégis más.

Júliának nincs ideje tudatosan vállalt döntésre, nincs ideje vívódásra, meghatározhatatlan erők játékszereként sodródik, anélkül, hogy lehetősége volna bármit fontolgatni. Amikor már alaposan megváltozik minden körülötte, akkor döbben rá valójában, hogy visszavonhatatlan dolgok történtek. Érzelmei eddig pusztán Rómeó iránti szerelméhez kapcsolódtak, a gondok elmélyülése azonban őt is a körülményekre reagáló, gondolkodó—érző drámai hőssé formálja. Seregi balettjében Júlia jelleme leg-



teljesebben a nászszaka utáni búcsúkettősben bontakozik ki. Seregi sajátos megfogalmazásban, érett női hőst állít színpadra. Júlia számára itt tudatosul, hogy nincs többé remény visszatérni a régi, harmonikus világba. Shakespeare robosztus, meghasonlott férfigőseit idéző indulattal veri Rómeó mellét, azét a Rómeóét, aki szerelme tárgya, kilátástalan helyzetének okozója, egyszersmind életének egyetlen reménysége, hogy valamihez vagy valakihez tartozzon. Júlia parttalan haragvása a kor emberének kétségbeesett lelkiállapotát tükrözi ott, ahol a múlt már visszahozhatatlan, de a jövő nem ígér semmit.

Júlia jellemfejlődése azonban e ponton nem ér véget. Önmagáért vívott harcában felvértezi magát a kínálkozó összes lehetőséggel. Megtanulja gyakorlatban alkalmazni Machiavelli kettős erkölcsről szóló tételét. Színleg megbékél a családdal, látszólag aláveti magát a múlt immár tartalmatlan, a konkrét helyzetben követhetetlen törvényeinek, közben egészen mást gondol – akaratával és terveivel ellentétes tetteket ígér. Seregi színpadán e jelenetben egy minden ízében modern hősnő látható. Nyakában a szerrel, amelytől a világ megváltoztatását reméli, színlelt nyugalommal és konok elhatározással hazudik, végleg elvágyva ezzel minden szálát, amely múltjához és hagyományos közösségéhez köti, vállalva a bizonytalan jövőt. A szer azóta is – valamilyen formában – a modern művészek hőseinek nyakában lóg, hisz céljaikat egyenes úton nem érhetik el, ezért valamilyen reményt kreálnak maguknak, hogy átmenetileg belekapaszkodhassanak.

### Az üzenet

„A hivatalos értékrend és a mindennapi gyakorlat közötti szakadás létrehozott egy sajátos értékromboló mechanizmust is. A kettős kötés mechanizmusát. Kettős kötésről beszélünk akkor – tágabb értelemben használva e kifejezést, mint a pszichiátria –, ha például a szülők valamilyen érték szerinti magatartásra ösztönzik gyerekeiket, ám ha a gyerek ténylegesen e szerint az érték szerint viselkedik, akkor megbüntetik érte. (...) Működik e kettős kötés mechanizmusa társadalmi szinten is, s az eredmény itt is a tudathasadásos, zaklatott állapot vagy a járványszerűen elharapódzó közöny és cinizmus, nem is szólva az értékek széles körű pusztulásáról, s az értéktudat társadalmi méretű leépüléséről. Ilyen kettős kötés pusztítja (...) többek között például a közösség fogalmához kapcsolódó értéktudatot is. (...) Egész gazdasági és társadalmi gyakorlatunk individualizmusra kényszeríti, önös érdekeinek védelmére vagy akár hajhászására készíti, a magánéletbe szorítja be az emberek túlnyomó többségét. S ha valaki mindezek ellenére igazi közösség létrehozására adja fejét, akkor hamarosan a gyanakvás vagy akár a tiltás falai emelkednek föl körülötte, miközben a retorika fuvalatai azért tovább lengetik fönnt, a magasban a közösség eszményének lobogóját.”<sup>11</sup>

– Hankiss Elemér írja mindezt 1982-ben megjelent, a korabeli magyar valóságról felvett diagnózisában. A helyzet nem sokat változott tehát a 16. század óta, sőt a 20. század második felének Kelet-Európát sújtó társadalmi változásai, a kialakult új hatalmi struktúrák által diktált ideológia, s ennek az ideológiának a társadalmi gyakorlatra történt ráerőltetése következményeként kialakult értékrend a 16. századi világ-



nézeti válsághoz igen hasonló életérzésbe taszítja a későreneszánsz emberének e századi sorstársait.

A művészi állásfoglalás vállalásáig merészkedő alkotók műveiben valamilyen mértékben és módon jelentkeznek az erre a valóságra való reagálás tipikus tünetei, függetlenül attól, hogy a mű melyik művészeti ágban fogant. Ez jellemzi a mai képzőművészetet és irodalmat, s a reagálás különböző fajtáit illetően is számtalan párhuzam kínálkozik. A legszembetűnőbb a formák, a látványbeli, illetve nyelvi egységek tudatos szétzilálása, az elembertelenedett világ, az elidegenedés átérzett adekvációja. Az ebben az alapélményben fogant, formadeformáló művek legjobbjában is megfigyelhető a mindenkori legértékesebb hitvallás: az emberért való kiállás, az emberiség sorsáért való aggodás. E hitvallás jut érvényre – ha a mű művészi értékeiben is képes a kor reprezentánsává válni – a formai tradíciókat megtartó alkotásokban is. Az alapélmény azonos, az utak különbözőek – az elidegenült, értékvesztett világban a nembeliség szintjén gondolkodó és érző művészek hasonló köröket írnak le: minduntalan az ember értékét próbálják hangsúlyozni.

Seregi balettjének is e próbálkozás a lelke. Nemcsak tartalmi vonatkozásban, mint az megfigyelhető volt például a darab végén újjáéledt Rómeók és Júliák táncában, hanem a mű egységes ábrázolási mikéntjében is.

Seregi ábrázolási módjában a *mi-nél* lényegesebb kérdés a *hogyan*. Fontos szempont ez azért is, mert Shakespeare-t már igen sokféleképpen értelmezte utókora. A hogyan-ra megtalált választ a mai kor valósága inspirálja, és a válasz megtalálását Shakespeare autentikus értelmezése és Shakespeare kora valóságának maihoz fűződő hasonlósága termékenyíti meg. Így válik beszédessé az ízlés, így lesz a stílus ítélet, s ez az a pont, ahol az esztétikai kód az ideológiai kód szerepét játssza el. Művében Seregi az alapeszmét egységesen végigviszi, alkotásának minden összetevője a világ ellentmondásait tükrözi olykor drámaian, máskor tetszetős könnyedséggel, mindig az adott motívumhoz igazodva. E tekintetben művének nincsen üresjárata, más ízlésben fogant, oda nem illő részlete. Ez az ábrázolási mód, ez az életlátás azonos a 16. századi manieristakéval.

A Seregi *mikéntjében* megbújó tartalom sem idegen a manierizmus korától, hiszen a humanizmus – ha nem is az érett reneszánsz kori formájában – változatlanul élt tovább, csak vállalása és megőrzése jóval nagyobb erőfeszítést követelt a kor művészeitől. A 20. század embere ha torzabb is, némileg edzettebb. A 16. század második fele az első nagy „ütések” kora, a gondolkodó emberek sorsa igen gyakran torkollik tragédiákba. Az azóta eltelt négy évszázad során a művészek a legkülönbözőbb formai keretek között, de a formáktól függetlenül is számtalan kísérletet tettek az emberi értékek visszaállítására. Ezeket a kísérleteket egy lényeges, meghatározó elem sohasem támogatta megfelelően: a hatalmi és politikai gyakorlat szférája. Ez ma sincs másképp. Kelet-Európa negyven éve „a legfőbb érték az ember” jelszavától hangos. Csak az élet gyakorlati szituációi homlokegyenest ellentmondanak e tételnek. Ez az ellentmondás csak részecskéje a totális képnek, de az ideológikus gondolkodás jelenségeinek olyan eleme, amely az egyes ember számára is a leghatározottabban megragadható a hétköznapiakban. Az emberért szavukat felemelő művészek nem tudatosítják önmagukban a korkép valamennyi ellentmondását. A befogadó sem képes erre abban a folyamatban,



amelyben a művészi üzenet a társadalmiasult befogadás mechanizmusának fátyolán keresztül eljut hozzá. Ez az alapállás erőteljesen indikálja az ideológiai tartalom „sutytyomban” történő becsempésződését a nyers tendenciózussággal szemben, függetlenül attól, hogy az alkotóban effajta céltételezés se „sutytyomban”, se tendenciózusan nem tudatosul.

A művészet rejtett, nem részletezett ideológiája a 16. század óta folyamatosan az ember értékének propagálása, és hogy erre mi a legmegfelelőbb mód, azt az adott korszak határozza meg. Shakespeare és Seregi módszere a *totális letámadás*. Seregi színpadi nyelvezete manierista jelbeszéd, amelynek minden kötőszava az ellentmondásos világban sorsát vállalni akaró emberre utal. Minden részlet, minden parányi megformálás azt a célt szolgálja, hogy az e sorsban vergődő, örülő vagy gyászoló ember érzékeltes megjelenítése következetesen utaljon a valóságos – a valóságban irreális világra. Így válik a balett a máról üzenetet közvetíteni tudó korszerű műalkotássá.

A manierizmusban fogant ízlés tipikus jellemzőinek mindegyike Seregi művében nem azért lényeges, mert feltárja művének a 16. századi manierista stílusra rimelő hasonlóságát, hanem azért, mert létrejöttük a balettben a 16. századihoz hasonló művészetformáló módszerekkel valósul meg. Így a mű alapvetően azonos társadalmi háttérre utal. Az eszmei mondanivaló első része ezt az ideológiai szférához tartozó nézetet sugallja, s ezt az ítéletet egészíti ki az ember mellett való kiállása, vállalásra buzdítása.

Nem zárható le méltóbb módon a gondolatmenet, mint egy – Seregi művéhez is kiválóan alkalmas – hauseri idézettel. „Jelentékeny műalkotásokon nem hagy nyomot a lét zűrzavara és esetlegessége; széthullt, szerteszóródott darabkái tisztán tagolt, értelmes mintává rendeződnek, s belső ellentmondásai ha nem is oldódnak fel okvetlenül megbékítő harmóniába, nem lepleződnek el, hanem a maguk valójában mutatkoznak meg, éles fényt vetve a válságra, amelynek talajából kinőttek. És a feszültségek, válságok tisztázása itt nemcsak a művész győzelmét jelenti a gyötrelmes káosz felett, nem pusztán formai siker, mely egyes-egyedül őrá tartozik, hanem valóságos tisztító erőként hat a nézőire, hallgatóira, olyan imperatívusként, amelyet semmiféle formai mesterkedés nem hozhat létre.”<sup>1 2</sup>

### Jegyzetek

1. HAUSER ARNOLD: A művészet szociológiája. Bp., Gondolat Könyvkiadó 1982. p. 259.
2. HAUSER ARNOLD: A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta. Bp., Gondolat Könyvkiadó 1980. p. 25.
3. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 14.
4. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 16.
5. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 38.
6. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 111.
7. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 117.
8. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 145.
9. HAUSER ARNOLD: im. 1980. p. 151.
10. Kosztolányi Dezső fordítása (a Shakespeare- idézetek a továbbiakban szintén).
11. HANKISS ELEMÉR: Diagnózisok. Bp., Magvető Könyvkiadó 1982. p. 107.
12. HAUSER ARNOLD: im. 1982. p. 379.



## L. SEREGI'S ROMEO AND JULIET AND MANNERISM

By making use of communication theory applied to theatre dance, the author makes an attempt at analysing László Seregi's ballet *Romeo and Juliet* (to music by Prokofiev), in order to reveal its ideological code in the wider sense of the term, i.e. the gist of its message. He relies on Arnold Hauser's interpretation of mannerism drawing parallels between the value crisis of the 16th century and the ideological and ethical chaos of the 20th century.

Enumerating the well known characteristics of mannerism the author identifies them in the content and stylistic features of the ballet. He gives a detailed analysis of manifestations of the mannerist awareness of life, i.e. such motifs as fatalism, alienation and narcissism. He reveals the duality of the stylized and the natural features, of tragedy and humour, the combination of reality and unreality, the anticlassical traits and the appearance of such actual manneristic stylistic means as "conchetto".

In the last analysis the author emphasises the actual ideological message carried by the code, the importance of human values in a world where values are wasted.



## ZENE ÉS TÁNC VISZONYA FODOR ANTAL J. S. BACH E-DÜR HEGEDÜVERSENYÉRE KÉSZÍTETT KOREOGRÁFIÁJÁBAN\*

### Bevezetés

Zene és tánc – mindkettő egyszerre van innen és túl gondolataink, érzelmeink, megnyilatkozásaink leginkább egyértelmű közvetítő eszközein a szavakon, a mondatokon. Ismerjük, átéljük a zene és a tánc nyújtotta benyomásokat, bennünk él a ritmusra mozdulás vagy a mozgással kiváltott hanghatás ösztöne, reflexe. Érezzük a kettő közötti kapcsolatot, és ha nem is írható le szavakkal a zene, nem magyarázható el egy-egy mozdulat értelme, az alábbiakban egy konkrét balett elemzésével kísérletet teszek arra, hogy nyomon kövessem, megragadjam és szavakba foglaljam kapcsolatukat.

Az elemzés túllép a formai síkon: a két formavilág illeszkedésében rejlő logikát követve, óhatatlanul feltűnik a mondanivaló, megjelenik a tartalom, amelyet külön-külön sem a tánc sem a zene nem tudna önmagában ilyen plasztikusan kifejezni számunkra.

### I.

Dolgozatomban az elemzés tárgyául *Fodor Antal J. S. Bach E-dúr hegedűversenyére* koreografált balettjét választottam, amely 1974-ben az Operaház balettegyüttese számára készült.

A klasszikus iskolán nevelkedett táncművész pályája Pécssett indult, itt alkotta első sikeres koreográfiáját, neoklasszikus stílusban. Ez a szintén barokk zenére (Vivaldi: *Ballo concertante*) komponált balett lényegében még belül maradt a klasszikus iskola mozgásvilágán.

Az E-dúr hegedűverseny koreográfiája azonban már hordozza a külföldi tanulmányutak új benyomásait, stílusa a klasszikus balett és a modern tánc sajátos ötvözete, amely egyben magán viseli a pécsi műhelyben szerzett tapasztalatokat is. A mű a szimfonikus balettek műfaji kategóriájába sorolható, ezen belül a konkrét történet nélküli – elsősorban a zene hangulatát visszatükröző – elvontabb ághoz. Zenéje barokk versenymű, amelyben a szólóhangszer (hegedű) vetélkedik a zenekarral (vonós-hangszerek és csemballó). Szerkezetileg még a concerto grossohoz áll közelebb, mint a Mozart korában kiteljesedett klasszikus versenyműformához. Három tételből áll,

\*A tanulmány a szerzőnek az Állami Balett Intézet Pedagógusképző Tagozatán benyújtott szakdolgozata. (a Szerk.)



ezek: allegro, adagio, allegro. Az első tétel még nem szonátaforma; a szólóhangszer a teljes zenekarral (tutti) együtt is játszik, továbbá a szolóepizódok új anyagból építenek.

A koreográfia a versenymű szerkezeti felépítését egy szólistanő és a tánckar mozgásával jeleníti meg; az utóbbi az első és a harmadik tételben 16 tagú női, míg a másodikban 6 tagú férfiar. Lépésanyagában, mint már utaltam rá, felismerhetjük az akadémikus balett elemeit, de ezek fellazítva, színesítve, a szabad tánchoz közelítő, oldottabb formában jelennek meg. E sajátos ötvözet fontos stílusjegyei például a mezítlábaság, vagy a feszes testtartást oldó *contraction* (a modern technika ismert eleme) újszerű alkalmazása.

Tartalom és forma egységének minden színpadi mű esetében egyik meghatározó tényezője a scenírozás is. Ezúttal a semleges, hófehér színpadkép különböző fényerősségű megvilágításban kiválóan alkalmas a hangulati árnyalatok érzékeltetésére. Az ugyancsak fehér jelmezek szervesen illeszkednek a mozgásvilághoz: a bő szabásvonalú, harang alakú nadrágok lebbenése a mozdulatok folytatásaként hat, a zene díszítőelemeivel, játékos, könnyed dallamíveivel harmonizálva.

A zene- és a táncművészetben mint előadóművészetekben az alkotás elvont formából konkrét, befogadásra kész művé az előadóművész (művészek) közvetítésével válik. Hogy a közel 300 éve írt zenét hogyan interpretálja egy mai zeneművész, az már önmagában is érdekes, izgalmas kérdés, amelynek részletes tárgyalása azonban meghaladná a dolgozat kereteit. A koreográfia és a koreográfiát előadó együttes viszonya ugyanakkor – esetünkben – annyira szoros, egymásra hatásuk annyira erős, hogy kapcsolatukat röviden feltétlenül érinteni kell.

Egy táncmű létrehozásakor a koreográfust mindig befolyásolja, hogy milyen együttes számára készíti darabját. Jó balett csak akkor születhet, ha alkotó és előadó közös hullámhosszon találkozhatnak. Úgy érzem, az elemzendő mű egyik erénye (és részben sikerének titka), hogy Fodor csak annyira tért el az együttes által birtokolt klasszikus technikától, amennyire a táncosok még követni tudták újításait; a feladat tehát összhangban állt az aktuális tudásszinttel.

Az E-dúr hegedűverseny hazai előzményének tekinthető, korábbi újszerű szimfonikus jellegű műveket – Eck Imre: Zene (1965), Barkóczy Sándor: Klasszikus szimfónia (1966) – még viszonylag hűvösen fogadta a közönség. Ebben az időben a harangozó életművön felnőtt és a szovjet balettdrámák ismeretével továbbfejlődött társulat számára az igazi nagy sikert az ezeket a hagyományokat alkotóan továbbfejlesztő Seregi László Spartacus-ának bemutatója (1968) hozta meg.

Az Operaház repertoárja az 1970-es évek elejétől több nyugati koreográfiával gyarapodott. Ashton A rosszul őrzött lány című műve, H. Lander Etűdök-je és főleg az 1973-ban bemutatott Béjart-est nemcsak az együttes számára adott újabb impulzusokat, hanem nagymértékben hozzájárult a technikai tudás és az előadói stílus bővüléséhez éppúgy, mint a modern balettművek és a közönség viszonyának fejlődéséhez. Így megérett a helyzet az elvontabb és modernebb irányú törekvések számára.



## II.

Az E-dúr hegedűversenyre készült szimfonikus balett cselekménytelen, konkrét történet nélküli. Mintha a koreográfia nem tenne mást, mint hangulatában és formai szerkezetében harmonikusan és pontosan követné a barokk zenemű felépítését. Elemzésem egyik síkján a zene és a tánc párhuzamos összehasonlításával éppen a mozdulatsorok és a zenei forma pontos illeszkedését igyekszem bizonyítani. A zenei alapra mindazonáltal a koreográfia olyan építményt emel, amely tartalmi többletet hordoz: a tánc sajátos eszközeivel a ma alkotóművésze, az egyéni szubjektum és a külső, objektív világ ellentmondásos viszonyát érzékelteti. Ennek a mondanivalónak és megfogalmazási módjának tettenérése alkotja elemzésem másik síkját.

A zene és a tánc egymáshoz kapcsolódásának elemzése a mű első tételére összpontosul. Ez a legbonyolultabb, legszélesebb forma, itt érződik legerőteljesebben a barokk stílus nyugtalansága, szárnyalása, a zenei ívek egymásba fonódó kavargása. Ebben a tételben alaposan, a részletekbe menően elemzem a zenei motívumok és a mozdulatsorok összhangjának megvalósulását. A feltárt formai összefüggések a rövidebb és formailag kevésbé bonyolult második és harmadik tételben éppúgy fennállnak és bizonyíthatók, ezért ezekben a részekben már csak utalásszerűen jelzem érvényesülésüket.

A gondolati tartalmat a három tétel együttesen hordozza. A mondanivaló az egyes tételek, képek láttán inkább csak benyomásszerűen gomolyog bennünk és az utolsó tétel utolsó pillanatában áll csak össze új minőséggé; lezárt, a fogalmi gondolkodás – töprengés és vitatkozás – számára kész anyaggá.

Milyen gondolatokat vet fel a koreográfus? Felfogásom szerint balettje az egyén és a csoport (az én és a többiek) kapcsolatáról szól. A három tétel e viszony három alapvariánsát tárja a néző elé. Az első tétel a versengés szakasza. Az egyén beleveti magát az élet forgatagába, a játékban is vezető szerepre, uralkodásra vágyik. A második tétel az egyedüllét fájdalmas periódusa. Az egyén magába mélyedve keresi önmagát, magányosságán, az élet szigorú törvényein mereng. A harmadik részben az egyén és a csoport viszonyát már nem az uralkodás alá-fölérendeltsége, hanem az egymást elfogadó együttműködés jellemzi.



## I. tétel

Nagy vonalaiban az első tételt három részre oszthatjuk, amelyeket nevezzünk A; B; A részeknek.

- A** Az „A” részben a zenekar dominál. A szólóhegedű rövid, pár ütemes epizódokkal emelkedik csak ki az együttesből.
- B** A „B” rész a szólóhangszer kibontakozása. Virtuóz epizódjaira válaszol a tutti a már ismert motívumokkal, illetve szerényen kíséri a hajlékony, elkalandozó dallamokat.
- A** A kadenciaszerű adagio-rész után teljes frissességével térhet vissza az egész „A” rész, hogy a tétel így válhasson szimmetrikus egésszé.

## „A” rész

Ha a nagy formákon belül a kis formákat keressük, az első A-t három részre oszthatjuk (a, b, c).

Az „a” részben Bach bemutatja a témát (forte), amelyből az egész tétel során építkeznek. Az alaptéma 5 különböző kis dallamra, motívumra bontható; ezek később magukban is megjelennek, sőt előfordul polifonikus feldolgozásuk is.

## 1. motívum

Az E-dúr skála tonikai akkordjának felbontása. E zenei ívet a hasonlóan felfelé ívelő mozdulat fejezi ki. (Később a szólóhegedű illetve a tutti is többször megszólaltatja, így válik jellemzőjévé a tételnek.)



## 2. motívum

(ugyancsak egy ütemnyi) gondtalan, vidám válasz az 1. motívum kérdésére. E kétféle hangulat váltakozása adja a tétel játékos jellegét. A daktilusokból álló motívum sokszor feltűnik még a tétel folyamán.





A három nagy zenei egység a színpadon is jól érzékelhetően különválnak.

- A** Az „A” részt 16 lány (kar táncolja, közülük válnak ki néhány ütemre a kis epizodisták.
- B** A „B” részben jelenik meg a szólistanő, aki szinte egy lélegzetvétellel táncolja végig virtuóz variációját. A lánykar a tutti megszólalásával válaszol, illetve kíséri a szólista táncát. A rövid adagióval a szólista elköszön.
- A** A visszatérő „A” részt ismét a kar táncolja.

### „A” rész

Az *a b c*-vel jelölt formai részeket a táncban három különböző térforma-situáció érzékelteti, választja szét.

Az „a” rész térformája: 4 világos	X	X	X	X
szimmetrikus sor, amely lényegében a	X	X	X	X
téma bemutatásáig, tehát az <i>a</i> rész végéig	X	X	X	X
nem változik.	X	X	X	X

A koreográfus is bemutatja lényegében az egész műre jellemző mozdulatvilágot, s a továbbiakban ő is ezekből a táncmotívumokból (ill. ezek variánsaiból) építkezik. Később a motívumok polifonikus feldolgozásakor az ezeknek megfelelő mozdulatok a táncban is polifonikus szerkesztésben jelennek meg.

### 1. motívum

A három részre bontva megszólaltatott tonikai akkordnak egy három fázisból össze tevődő fohásszerű mozdulat felel meg:

a táncosok lehajtott fejüket felemelik, majd lelógó két karjukat előre nyújtják, végül tekintetüket, karjukat az égre emelik.

### 2. motívum

A fohász komolyságát feloldó két kis előre szökkenés a gyermekek csámpás futására emlékeztet, játékos hangulatot sugall.

(az alsó lábszár oldalra emelése felkapott sarkakkal, arc előtt keresztező karmozdulattal)

E lépés a darab mozgásstílusának egyik jellemzője, különféle variánsokban többször visszatér.



**3. motívum**

szintén csak egy ütem, tulajdonképpen átvezetés a 4. hosszabb motívumra.

**4. motívum**

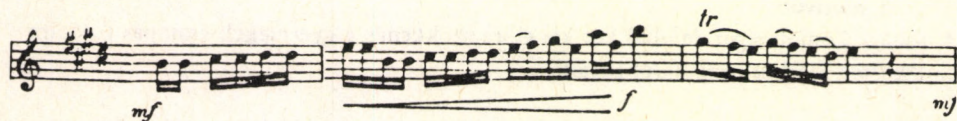
már a témán belül is, háromszor szekvenciázva jelentkezik és ez későbbi visszatérésekor is jellegzetessége marad. A motívum fekvése és ismétlődése a különböző fokokon együtt teszi hangsúlyossá megjelenését.



A 4. motívum harmadik szekvenciáját a 3. motívum anyagával folytatja, de itt nyolcszoros lefelé haladó ismétléssel.

**5. motívum**

A bemutatott téma az 5. zárómotívummal fejeződik be. A következőkben is mindig záró funkciója van.



Az idézett motívumok egymás után felcsendülve adják a témát. Lezárás az alaphangnemben E-dúrban történik.



tánc

### 3. motívum

(két kis szökkenés hátra, felsőtest és kar hullámzással)

Az eddigi kis intervallumú mozdulatok (helyben; előre; hátra) az egy helyben topor-gás érzetével jól előkészítik a 4. motívum szárnyalását.

### 4. motívum

Ez a motívum valamennyi megjelenésekor lendületes ugráskombinációval társul, itt először:

(*à la seconde sauté-ból* indított oldalra ha-ladó *suivi*-vel)

Az egész csoport egyöntetűen mozdul el és háromszor ismétli a lépést (jobbra, balra jobbra) a zenei szekvenciamenetnek megfelelően.

Ennek a motívumnak a folytatásaként, az újabb szekvenciamenetre táncolt mozdula-toknál

(4 *pas de chat*-szerű ugrássorozat)

jelenik meg e mozgásvilág egy másik jellegzetes stílusjegye: az akadémikus balett lépé-seinek a modern tánc elemeivel való sajátos ötvözése.

A csípő irányát ellenpontoszó vállhelyzet, az elcsavart felsőtest (Graham-technika eleme, a klasszikus balettben ismeretlen) teszi a *pas de chat*-t újszerűvé.

### 5. motívum

Frontálisan négyszögelő kis szökkenések, tarkítva a felsőtest jobbra, balra, előre, hátra hullámzásával.

A felsőtest-hullámzás — ugyancsak a modern technika (contraction) eleme — szintén fontos mint harmadik stílusmeghatározó momentum.

A zárófunkciót érzékelteti a sorok felbomlása és új térformába rendeződése.

(A későbbiekben erre az öt motívumra a sorszámuk megjelölésével fogok utalni.)



„b” rész

A bemutatott téma motívumainak és a szólóhegedű kislélegzetű epizódjainak koncentrációjából épül fel zenei anyaga.

A tutti a már ismert 1. és 2. motívumokkal indul, ahonnan a szólóhegedű kis kitérői elágaznak. Például az 1. és 2. motívum E-dúrban való megjelenése utáni szólóepizód e játékos íve:



A következő szólóepizód előtt a tutti megint a 2. motívumot idézi.

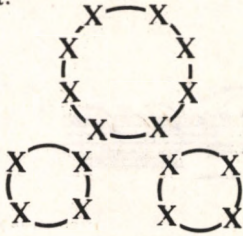


tánc

„b” rész

A zenére jellemző koncertálást (tutti és szóló váltakozását) a tánc két síkon jeleníti meg.

A **térformák** váltásaival: a különböző kör- és sorformák követik, váltják egymást.



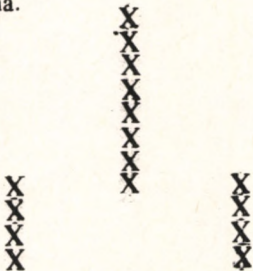
Az összefogódzó körök a magyar folklór leánytáncainak karikázóira emlékeztetnek. A kar alatti ki- és befordulások a népi gyermekjátékok bújócskáit idézik.

Ezek a játékos megoldások csak a vidám zenei hangulat kifejeződését szolgálják, de a koreográfia nem tér el a választott mozgásstílustól, csak tovább variálja az előzőkben (a részben) vázolt jellemző mozdulatokat.

Egy variánsban megjelent lépés után az ismert 2. motívumot láthatjuk újra.

#### térforma

A szólóepizódra újra megváltozik a térforma.



A körökből sorok alakulnak.

A **táncmotivikában** a mozdulat-motívumok váltakozásával, ismert és új mozdulatsorok váltakoznak.

Az ide-oda, illetve kör mentén haladó lépések csárdás és ridá karakterűek.

A csárdásra a jobbra-balra ingás (ellenpontoszó vállhelyeztetel), a ridára a fent hangsúlyos, ritmizált futólépés (felkapott sarkakkal) emlékeztet.

#### motivika

Új lépéskombináció a klasszikus balett elemeiből merítve,

(*balancé-ból jeté II. arabesque-be*)

de a modern stílusjegyekkel színesítve.

(Mély oldalra hajlás, paralel kar-kíséret, illetve lefele fordított, hajlított szabadláb.)



A 4. hangsúlyos motívum -a tuttiban és H-dúrba transzponáltan új bővítéssel jelentkezik, amelyet a szólóhegedű kis variációja (epizódja) kapcsol hozzá az eredeti motívumhoz.

A 4. motívum említett bővítését (tulajdonképpen a zárómotívum sűrítettebb variációja) azért idézem, mert a kottában is jól látszik a kis dallam vonalának játékos ugrándozása.

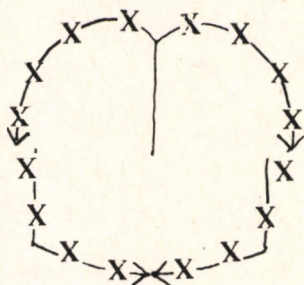




tánc

## A 4. zenei motívum visszatérésekor

új térforma formálódik:



a rajzon látható módon, rendezetten alakul ki egy nagy kör.

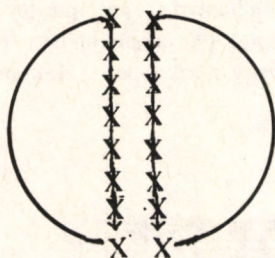
A körformáció adta haladási lehetőséget kihasználva a „szárnyalás” itt erőteljesebben érvényesül.

térforma

motivika

E motívumot folytató szekvenciamenetre:

a körből fokozatosan két hosszú sor alakul ki.



a dallam monotonásával ismételt *brisé dessus-dessous*-szerű ugrássorozat, megint a „valódi”-tól, a klasszikus formától

(a nem kifelé fordított szabadláb-helyzet miatt)

kicsit elferdített változat.

A zenei bővítés játékos hangulata a térformai megoldásban, a zárómotívumhoz való hasonlósága pedig a motivikában tükröződik inkább.

A két sorban a táncosok gyors egymásutánban négyszer helyet cserélnek.

Az 5. motívumnál leírt lépések sűrített

(ritmikailag gyorsított, mozdulataiban felnagyított)

variánsát táncolják.



Az 5. (záró) motívummal a „b” rész lezárásához érkeztünk (lezárás az alaphangnem V. fokán H-dúr tonikán).

### „c” rész

A zene itt még egyszer visszahozza az 1., 2., 4., 5. motívumokat. E-dúrból indulva és E-dúrban lezárva, de az 1. és 2. (tutti) megszólalása közötti szólóepizóddal A-dúrba modulál.

Ezzel következik be a – Bach formáira annyira jellemző – két quintes esés, amely ezt az epizódot hangsúlyosabbá teszi az eddigieknél. (Az alaphangnem fölötti quint-ről az alaphangnem alatti quint hangnemében, vagy másképpen a domináns hangneméből a szubdomináns hangnemébe.)



A 2. motívum utáni szólóepizód a „c” rész utolsó új anyaga, ezután már pontosan idézve csendül fel az ismert 4. motívum („b” részbeli bővített formája) és az 5. zárómotívum E-dúrban.

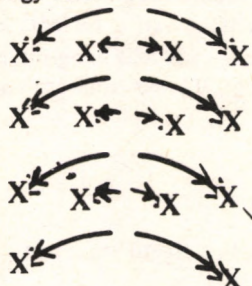
(A „c”, illetve az „A” rész lezárása tehát E-dúrban történik.)



tánc

Az 5. motívum zárófunkcióját a térforma változása és a motivikai kombináció is jelzi.

A két sorból ismét kialakul a kezdő térforma négy sora.



Még egy pillantást vetve a „b” rész térformarajzaira elmondhatjuk, hogy itt a csoportformák mozgalmasság váltakozása dominál, ellentétben az „a” rész mindvégig azonos alakzatával. A sor- és körformáció – világos, áttekinthető geometriai alakzatok – alkalmas a barokk zene szigorú szabályainak vizuális visszatükrözésére. De alkalmas a barokk stílus ellenpontoszó, lendületes, egymásba fonódó íveinek mozgással való megjelenítésére is.

„c” rész

A térforma tehát ismét a négy sor: a visszatérő zenei motívumokat az „a” rész térformái és motivikai felidézésével láthatjuk. Az ismert zenei, táncbeli motívumok közé ékelődő hangsúlyos epizódokat egy-egy – a karból rövid villanásra kiváló – kis szólista táncolja, jeleníti meg.

Mint ahogyan a zenében újra az alaphangnemben, úgy a táncban is az első formájú ugráskombinációban tér vissza a 4. motívum. A „b” részben kapott és itt is megjelenő bővítés ugránczó dallamára rímeli a megoldás:

az egész csoport gyors, könnyed *cabriole*-okkal tör előre.

A zárómotívumra a táncosok kétoldalra kiszaladnak a színpadról, átadva a teret a szólistának.



## „B” rész

A tétel első és harmadik (4.) részében a zenekar dominál a szólóhegedűvel szemben. A középső, „B” részben a „hangszerek királynője” uralkodik a tutti fölött. De a gazdagon szárnyaló szólórészek alatt, mellett állandóan jelen van a formát, keretet adó zenekar. Folytatódó koncertálásuk során továbbra is – csak más hangsúllyal – az új és a tematikus anyag váltakozik. E hangsúlyok szerint a „B” rész is három nagyobb ívet mutat:

1. a szóló dallamainak 17 ütemes kalandozását,
2. a tutti és szóló motívumainak 37 ütemnyi vitázó, beszélgető szakaszát
3. és a szóló levezető hangulatú 17 ütemnyi zárórészét.

Bach ebben a részben modulál a legmesszebbre, e rész jellemzője a sűrű hangnemváltás.

**Első szakasz:**

Az első szólórész szabad dalolásával Bach elkalandozik gisz-moll felé, majd újra két quintes eséssel eljut fisz-mollig, de két ütem után már újra modulál, hogy végre megérkezzen cisz-mollba, amely az alaphangnem párhuzamos mollja. A megelőző modulációsor ezt írta körül: a cisz-moll felső és alsó quintjén járt.

**Második szakasz:**

az 1. és 2. motívum (tutti) megszólalásával kezdődik. Azért neveztem „beszélgető”-nek e szakaszt, mert előbb a tutti követi a szóló hangnemváltásait, később a szóló uralkodó dallamát – pianóba húzódva, de polifonikus kíséretként – *ellenpon-*  
*tozza,*

majd nem dallamot játszik „csak” beleegyezően *aláfesti* a szólóhegedű szólamát.

Nézzük meg tehát hogy a tutti hogyan követi a szóló hangnemváltásait:

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| <i>tutti:</i>               | 1. és 2. motívum (az előző hangnemben maradva) cisz-moll  |
| <i>szólóepizód:</i>         | H-dúrba modulál   |
| <i>tutti:</i>               | 2. motívum H-dúrba követi   |
| <i>szólóepizód:</i>         | A-dúrba megy  |
| <i>tutti:</i>               | 2. és 3. motívum együtt A-dúrban  |
| <i>tutti és szólóepizód</i> | együtt játssza a 4. motívum variánsát A-dúrban úgy, hogy a kis kitérőket a szóló fűzi a szekvenciamenet közé; |



tánc

## „B” rész

Ebben a részben bontakozik ki igazán a szólóhangszer, itt jelenik meg tehát a táncban a szólista, hogy a hegedű virtuóz variációit a színpadon megjelenítse. Az első zenei szakaszban egyedül táncol a szólóhangszer kalandozására. A második szakaszban a szólista irányítja a kar mozgását, együtt mozgásuk során is uralja a helyzetet. A harmadik szakaszban a kar szinte kiszorítja, távozásra kényszeríti a szólistát, mielőtt az „A” rész visszatér.

A modulációkat, a moll-hangnemek hangulatát líraibb, lágyabb mozdulatsorokkal érzékelteti a koreográfus.

## Első szakasz:

A szólista első variációjának lépésanyaga – a már ismert stílusjegyeket hordozva – az eddigiek felfokozott, felnagyított változataiból épül fel. A moll-hangnemek lírai hangulatának megfelelően, ez a szólóvariáció lendületessége ellenére sem egyértelműen vidám.

Például: a pózók megtörnek vagy mélyen döntöttek, a felsőtest hulláma (karral és lábbal hangsúlyozva) szinte sóhajjá növekedik.

## Második szakasz:

A tutti megszólalásával újból megjelenik a lánykar a színpadon.

Előbb a zene hangnem váltásainak megfelelően *ismétli* a szólista mozdulatait, később háttérbe húzódik és a polifónikus kíséretnek megfelelően, mozgásban *ellenpontoszza* a szólistát,

majd az aláfestő kíséretnek megfelelően nem táncol, csak *jelen van*.

Például: ismétli

X		X
X		X
X		X
X		X
X	X	X
X		X
X		X
X		X
X		X

ellenpontoszza

	X	X	X	→
	X		X	←
X				X
X				X
X				X
X				X
X				X
X				X
X				X

jelen van

X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X
X						X



később hogy ellenpontozza a szóló dallamfolyondárjait az 1., 2. motívum ismétlésével (közben egészen a cisz-mollig modulál a hangnem),



majd harmonikus kísérettel festi alá a hegedű virtuóz szólamát.



A hegedű művésze itt mutathatja meg leginkább hangszerének tökéletes birtoklását (nagy hangtávú ugrások, nehéz kettős fogások). A levezető szakasz előtt még visszatér az alaphangnem, az E-dúr.

### Harmadik szakasz:

A levezető szakaszban a szóló egy utolsó moll-beli (gisz-, cisz-, gisz-moll) kalandozása alatt, a zenekar újból piano ismételgeti az 1. motívumot.

A „B” részt záró kadenciaszerű, rövid adagio-rész előtt, a zenekar veszi át a hangsúlyt az 5. zárómotívum megszólaltatásával.

Egy rövid, bensőséges hangú (adagio) dallammal zárja a szólóhegedű a „B” részt gisz-mollban.

### Adagio





Amikor a kar nem táncol még jobban kiemelkedik a szólista, így variációjának technikailag legnehezebb része jól érvényesül. Lépés-, forgás- és ugráskombinációi itt állnak legközelebb a klasszikus balett nyelvezetéhez.

Például: az E-dű visszatérésekor egy *chassé en tournant*-sorozattal táncol körbe a táncosnő. A klasszikus *pas des deux*-k coda-jában szokott előfordulni hasonló jellegű *en suit* forgáskombináció.

### Harmadik szakasz:

A kíséretben megszólaló 1. motívum monotonan ismétlődő hangjaira a lánykar két sorba sorakozik, szűk folyosóba szorítva a szólistát.

Sima lépéseik közben lehajtott fejjel (a zene lüktetésére) meg-megállnak, majd fejüket fel-felemelik, az 1. motívum fejmozdulatát idézve.

A szóló moll-hangnemének hangulatát a szólista törött szárnyú madár vergődésére emlékeztető mozdulatsorban fejezi ki. A zenei crescendót egyre növekvő, ugrásokká fokozódó hullámzással érzékelteti. A zárómotívumra a kar ismét a kezdő négy sort alakítja ki.



**„A” rész (visszatérés)**

A moll-zárlat után újból teljes frissességében hangzik fel az E-dúr három akkordja, illetve az „A” rész teljes egésze.

Bachnál pontosan, hangról-hangra azonosan tér vissza a tétel első része.



tánc

A szólista és a kar közös mozdulatát a kar megállítja, a szólista (a kadenciaszerű záródallamra) folytatja. A tört vonalú, lassan lefelé ívelő mozdulatsor meghátrálást, kudarcérzést sugall.

A visszatérést megelőző lélegzetvételnél szünetre a szólista kiszalad a színpadról.

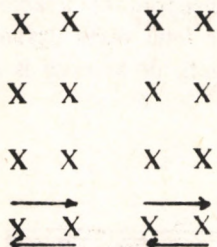
### „A” rész

A tétel harmadik része a táncban is az első „A” rész visszatérése, ismétlődése. Fodor azonban helyenként apró módosításokkal tarkította a koreográfiát – valószínűleg a színpad újabb és újabb látványt követelő szabályának engedelmességgel – de az eredeti megoldástól alig tért el.

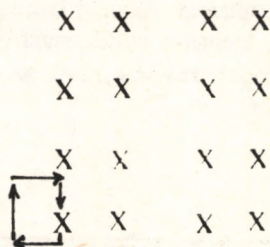
(Mivel az öt alapmotívum az egyes részekben belül is többször szólal meg, azok pontos térformai és motívikai ismétlése a táncban, már nem csak ismerősnek, de bizonyára unalmasnak is hatna.)

A koreográfus megpróbálta úgy szemléltetni a visszatérő zenei gondolatokat, hogy felismerhető legyen az azonosság, de gazdagodjon a vizuális élmény is. Egy konkrét példa erre, amely a 4. motívum második szekvenciamenetére táncolt négy *pas de chat*-szerű lépés különböző térformai megoldásait mutatja.

Először: az első „a” részben



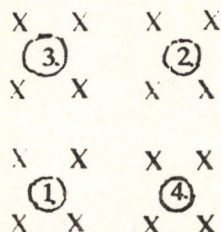
Másodszor: az első „c” részben



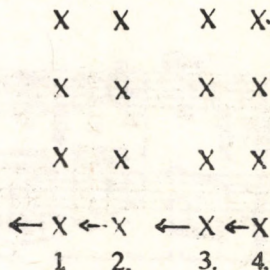
keresztvező sorokkal táncolják

mindenki kis négyszöget ír le maga körül a négy kis ugrással

Harmadszor: a visszatérő „a” részben



Negyedszer: a visszatérő „c” részben



csoportokra bontva, egy-egy ugrással lépnek be

soronként folyamatosan kapcsolódnak az ugrássorozathoz



## II. tétel

A második adagio-tétel moll-hangvételével szomorú, lírai hangulatot áraszt.

A zenekar és a szólóhangszer ebben a részben nem verseng. Nem párbeszédekben vetélkednek egymással, hanem a hegedű variációit, zenei gondolatait a vonóskar és a csembaló csendes kísérőként követi.

A tétel alaphangneme az E-dúr párhuzamos mollja a cisz-moll. A különböző dúr és moll modulációk után újra cisz-mollban zárul a tétel.

A szólóhegedű megszólalását mintegy bevezeti a zenekar monoton, komor témája, melyet nevezhetünk alaptémának is. Ostinató-szerű visszatérései kísérik végig a hegedű poétikus szólamát. Állandó jelenléte a tétel folyamán ellenpontoszza a szólóhangszer dallamait, kiemelve annak magányos szépségét. Mivel a tétel végén ugyanúgy (teljes formájában) tér vissza, mint az elején, nemcsak levezeti, de keretezi is a szóló mondanivalóját.





tánc

E változtatásokat általában az jellemzi, hogy bennük hol a mozdulat azonos és a térforma módosul (mint az előző példánál), hol fordítva.

Egy másik kiemelt részlet, a fordított változatot példázza: a visszatérésben a térforma azonos maradt, de a motívika kicsit módosult. A három kis kör (*b* rész első térformája) „csárdása” más, de hasonló jellegű lépésekkel tér vissza.

Az alapvető azonosságra és a kisebb változtatásokra hozott példákat lehetne tovább sorolni. Úgy érzem azonban, hogy ezek a példák is kellőképpen mutatják, hogy a tételben a változtatások ellenére is érzékelhető a visszatérés.

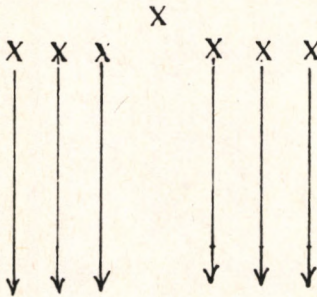
Az I. tétel az égre emelt tekintetű balettkar körfüzérének megragadó pillanatával fejeződik be.

## II. tétel

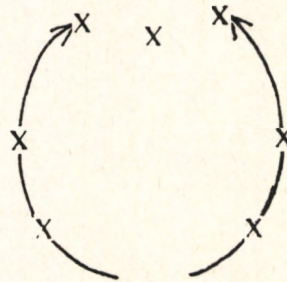
Az adagió-tétel a szólistanő monológja, belső vívódásának mozgással kifejezett visszatükröződése. A táncosnőnek a hegedű dallamvonalait plasztikusan követő adagiójában lírai meditáció bontakozik ki a magányról. A monológ hangulati aláfestését szolgálja a szólistát a félhomályból kiemelő, útját kísérő reflektor éles fényköre.

A sziluettszerűen felsejlő férfikar a zenei kíséret színpadi megjelenéseként kíséri végig a szólót. De hogy a kíséret több mint pusztán aláfestés, hogy jelentése van, az kitűnik a kar és a szóló tér- és mozgásbeli viszonyának vizsgálatából.

1.



2.



A bevezetőben megszólaló alaptémára (a két térformarajzon vázolt módon) előbb előre jöve, majd hátul félkörben összezáródva a kar szinte megszabja a szólista útját, behatárolja mozgásterét. A félkörben figyelő, de mozdulatlan helyzetbe merevednek és csak a kíséretben vissza-visszatérő témájuk megszólalásakor mozdulnak.

A témák megszólalásaikor, illetve a kar újramozdulásaival egyidőben azonban a szólista folyamatos mozgulatsorai (felfelé nyúló karjainak vonalai) megtörnek, rebbe-  
nésszerűen irányt váltanak. Mondhatjuk tehát, hogy a szólista mozgását – kiteljesedésre irányuló kísérleteit – a kar befolyásolja.



A hegedű variációsorozatából nem emelek ki kottarészleteket, hiszen az egyetlen daloló, meditációszerű vonulatból áll, kis megállásokkal, pihenőkkel.

Ebben a tételben a hegedűművész nemcsak briliáns technikai tudását csillogtathatja meg, hanem kifejezheti gazdag érzelmvilágát, művészi ihletettségét is.



tánc

A férfiak mozgásának jellemzői: egyrészt a térformaváltás nélküli egy helyben mozgás, másrészt a modern tánc elemeiből építkező homogenitás. A Graham-technikából átvett földön fekvő gyakorlatok (ellentétben a klasszikus balett férfitáncsaival), a nem egyértelműen férfias karakterű mozdulatok is érzékeltetik a szólista és a kar elvontabb – nem férfi és nő – kapcsolatát.

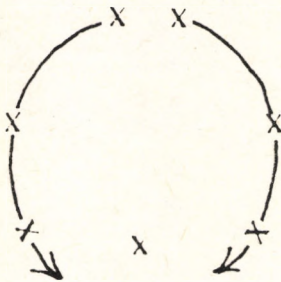
A hegedű dallamvonalait követő táncosnő mozdulataiban a kiteljesedni vágyó, hol reménykedő, hol csüggedő ember belső világa fejeződik ki. E mozdulatok matériájára az első tételben már említett jellemzők érvényesek: a klasszikus balett (adagio) elemei oldva, lágyítva a pózok megdöntésével, a felsőtest hullámsásával, a tört vonalú karkísérettel, vagyis a modern táncsal ötvözött formába öntve.

A felfelé törekvő pózokban (amelyek különböző formákban sokszor ismétlődnek) érezhető a remény kifejezését célzó törekvés. Ugyanez a gondolat más megformálásban is megjelenik; „fohászkodó”, a hajlítottból megnyúló vonalú mozdulatsorral. Az elnyúló karok és lábak megtörő rebbenései, a csavart-elhajló felsőtestű pózok, vagy a föld felé, földre ereszkedő test látványa a csüggedés, a reményvesztettség érzését kelti. A koreográfus a térben „lebegés” érzetével (a táncosnő felemelése, illetve lassított, fejjel lefelé leeresztése) fokozza a már említett gondolatsor kifejeződését.

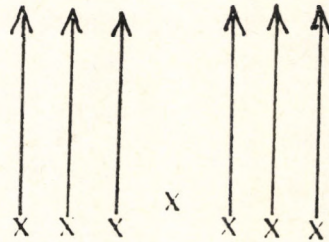
A hegedű utolsó hangjára – egy végső nekilendülésből a földre omolva – a szólista fekvő helyzetben marad a színpadon.

A tételt a sötétbe vesző férfikar zárja. Az alaptémára a bevezetőben megrajzolt úton visszafelé haladva, keretbe foglalják a képi látványt, egyúttal lezárják a teret.

1



2.





A harmadik allegro-tétel tiszta, kerek rondó-formában íródott. Ennek a formának a jellemzői a többször visszatérő téma (rondó-téma) és a különböző epizódok. A szólóhegedű és a zenekar itt ismét koncertálnak, dallamaik versengenek egymással.

A rondó-témát (nevezzük *A*-nak) mindig a tutti játssza, míg az epizódokat (*B–C–D–E*) a szólóhegedű. Ebből is kitűnik, hogy szólamaik most nem egymásba fonódva, nem nyugtalan kavargásban – mint az első tétel egyes pontjain –, hanem egymás után, szabályosan váltakozva szólnak meg.

A rondó-téma *E*-dúrban pontosan azonos formában és terjedelemben (16 ütem) hangzik fel. A 16 ütemnyi (*B*, *C*, *D*) epizódokban a hegedű mindig új témákat, egyre nehezebb dallamokat játszik, míg a legvirtuózabb utolsó (*E*) epizód már terjedelemben is bővül (32 ütemre növekedik). A szólórészek egyre távolabbi hangnemekben modulálnak, ezért a rondó-téma *E*-dúrja mindig üdének, frissnek hat. Ezt a hatást a zeneszerző tovább fokozza, amikor csak az epizód utolsó ütemével kanyarodik vissza az alaphangnembe.



A rondó-forma szerkezeti felépítése a táncban vizuálisan tükröződik. A rondó-téma a zenében mindig azonos hangnemben és motívumokkal ismétlődik és a táncban is mindig azonos lépéskombináció tér vissza. A témát a zenekar (tutti) játssza, látványban pedig a csoport (ismét a lánykar) jeleníti meg.

A szólóepizódok különböző témáit egy-egy, a karból kiváló táncosnő (*B, C, D* epizódoknál), illetve a szólista (*E* epizódban) táncolja.

A rondó-téma egyetlen lendületes ugráskombináció-sorozat, amely ötször tér vissza. A szárnyaló *grand jeté*-k, *grand jeté fondu*-k (illetve ezeknek kicsit ferdített, újszerű variánsai) vidám, fiatalos, üde hangulatot keltenek. Hogy sokszori ismétlődésüket mindig frissnek érezzük, a koreográfus minden alkalommal más térforma megoldásban táncoltatja el ugyanazokat a lépéseket.

A térformákra jellemző a sorok, csoportok váltakozása oldalirányban, hátulról előre, illetve diagonálban keresztezve. A táncosokat állandó mozgásban látjuk. Egy közülük a színpadon marad (a rondó-téma végén), hogy előadja epizódnyi kis variációját. Az egyes epizódok egyre nehezebb technikai feladatot rónak az előadóra és egyre modernebb ötvözetekből állnak. Az utolsó bővített terjedelmű (*E*) epizódot a szólista táncolja, övé a leghosszabb, legvirtuózabb variáció. Ahogy a hegedűszóló egyre távolabb modulál az alaphangnemtől, úgy kerülnek egyre közelebb a szólótáncosnő mozdulatai is a modern tánc formavilágához.

Az ötödik rondó-témát – tehát azt a mozdulatsort, amelyet eddig a kar táncolt – a szólista kezdi. Hozzá kapcsolódik, a nyitó kép négysoros térformájába fejlődve, a tizenhat lány mozgása. A tétel végén valamennyien együtt, közös harmóniában táncolnak.

Az utolsó kép megoldása szokatlan, formabontó. A szabályosan záruló zenével összhangban van a táncosok mozdulata (karjukat az ég felé nyújtják) és a térforma (a kezdő négy sor). Éppen ezért hat disszonánsnak azonban, hogy a lépéskombináció végén mind háttal állnak meg a közönségnek. A zene utolsó hangjára egyedül a szólista fordul szembe velünk, a baletten kívüli, természetes mozdulattal.

Ez az a pillanat, amelyben legtisztábban tűnik elő a koreográfia gondolati tartalmi lényege. Zene és tánc viszonya itt azonosságból ellentétbe fordul, a koreográfia disszharmóniát szegsz szembe a zenei harmóniával. A mondanivaló követeli így, hiszen egyén és közösség viszonya mindig ellentmondásos, az „én” kapcsolata a „többiekkel” sohasem lehet tökéletesen harmonikus. A balett végén a szólista önállóságra, egyediségre eszmélésének kifejező mozdulata – formabontásával együtt – szép, mert a valóságot tükrözi.



## **DANCE AND MUSIC IN A. FODOR'S CHOREOGRAPHY TO J. S. BACH'S VIOLIN CONCERTO IN E MAJOR**

After a short and general introduction on the person of the choreographer and on the preliminaries of the work, Antal Fodor's neo-classical choreography is submitted to a scholarly analysis for its relation to the inspiring source, J. S. Bach's Violin Concerto in E Major (which is also the title of the ballet). The collation of the musical and the choreographical composition in terms of morphological parallels reveals the semantic core of the creation, namely various projections of the relationship between individual and community.

The pages analysing the dance carry the choreographical patterns in space and those devoted to the analysis of the music show the corresponding score.



**TÁNCHAGYOMÁNY ÉS TÁNCTÖRTÉNET**  
**TRADITION AND HISTORY OF DANCE**







## MOTÍVUMÉPÍTKEZÉSI ELVEK A HÉTFALUSI BORICA TÁNCBAN<sup>1</sup>

„Ha közölhetetlen vagyok is, nem vagyok bezárva. Ki tudok lépni eszméletemből a máséba, és más beléphet az enyémbé.”

Dienes Valéria: A szimbolika főbb problémái<sup>2</sup>

A hétfalusi boricatánc *Zajzoni Rab István* óta sokakat foglalkoztatott.<sup>3</sup> Az avatandó legények rigorózus pontossággal előadott, meghatározott sorrendben táncolt katonás lépései, a bonyolult téralakzatok, a vezér vagy vatáf irányító vezényszavai, a különleges tánckellékek, pl. a faragott-festett falapockák használata, a titokzatos álarcos kukák szerepeltetése és még sok minden más, nagyon bonyolult, színes szokássá áll össze, amelynek rejtélyes elemei sok fejtegetésre adnak alkalmat. A szokás archaikus vonásaiból sok mindenre következtettek már. *Horger Antal* sámánkodó nyomokat vélt felfedezni a boricában,<sup>4</sup> *Julius Teutsch* egyenesen a tél elűzésének szimbolikus bemutatását látta benne,<sup>5</sup> *Róheim Géza* egy ősi férfiatvási szertartás maradványának tartotta a szokást,<sup>6</sup> *Domokos Pál Péter* pedig az ártó gonosz szellemek ellen hadakozó és termékenységet varázsoló moreszka táncok közé sorolta.<sup>7</sup>

Az értelmezések száma tehát szinte végtelen. Ez a tény egy egész sor kérdést felvet. Milyen kritériumok szerint lehet eldönteni, hogy ki jár közelebb a valósághoz? Honnan lehet tudni, hogy kutatás közben valóban a lényeghez kerülünk közelebb, s nemcsak saját ismereteinket, a világról alkotott elképzeléseinket vetítjük bele, „húzzuk rá” a népi kultúra jelenségeire? Hogyan érthetjük meg, hogy a régmúlt idők emberei valóban mit üzennek nekünk egy olyan szokás nyelvezetén, amelynek jelentéseit mai gyakorlóit már maguk sem ismerik?

Egzakt módszerek hiányában ezek a kérdések megválaszolatlanok maradnak. Valószínű azonban, hogy olyan módszerek segítségével, amelyek nem kívülről adóttak, hanem magukból a kulturális jelenségek konkrét, átfogó elemzéseiből alakulnak ki – ezeket „szövegközpontú műelemzéseknek” is nevezhetnénk –, valamivel közelebb juthatunk a dolog nyitjához; azaz saját szubjektív meglátásunk helyett, vagy legalábbis azon túlmenően, a paraszti tudatvilág rejtett összefüggéseit is sikerül feltárnunk.<sup>8</sup>

Ez a dolgozat egy ilyen szándékú, nagyobb terjedelmű, aprólékos elemzésnek az első lépcsőfoka, amely a *borica* táncos motívumrendszerét kívánja bemutatni. Tudom, hogy a táncok jelentésvizsgálata a szemiotika egyik legproblematisabb területe. A tánc – a nyelv analógiájára – felfogható ugyan önálló kommunikációs rendszerként, mivel azonban öntörvényű és független a nyelvi jelrendszertől, nehezen, vagy egyáltalán nem értelmezhető verbális fogalmakkal. Az egyes kommunikációs rendszerek azonban nem elszigetelten működnek, hanem egymást kiegészítve, nagyobb egységet képezve.<sup>9</sup> Olyan táncos (kinezikus) jelrendszereknél tehát, ahol a tánc szoro-



san fűződik egy verbális jelrendszerhez, valamivel könnyebben kísérrelhetjük meg a jelentések kifürkészését, anélkül, hogy a pusztá spekuláció veszélye túlzottan fenyegetne. Mivel a hétfalusi boricatánc a szinkretizmus mintapéldája lehetne (az emberi kommunikáció összes fajtáját fellelhetjük benne), kitűnő lehetőséget nyújt az ilyen-fajta vizsgálódásokra.

## 1.

„A folklórányag tárgyalása közben azok az értelmezések, amelyek maguktól a szertartások gyakorlóitól származtak, mindenkor különleges szerepet játszanak. Természetesen nem abban az értelemben, mintha a népies értelmezések megadhatnák a kérdések végleges megoldását, hiszen ez mégiscsak túlzás lenne. Ám az ilyen értelmezések a tulajdonképpeni pszichológiai értelmezés legjobb alapanyagai. Sokszor nincs is más teendő, mint az, hogy az említett népi értelmezéseket a pszichológia nyelvére lefordítsuk.”

Róheim Géza: A törött tükör<sup>10</sup>

A boricával évekkel ezelőtt *Martin György* tanácsára kezdtünk foglalkozni L. Cs. barátommal. Akkor az volt a célunk, hogy a szokás táncrészéről egy leíró dolgozatot készítsünk, mivel addig ilyen még nem született. A rövidke szöveget lepedőnyi hosszúságú táblázatok kísérték: külön táblázatokat készítettünk a táncmotívumokról, a térformákról, a tánc szerkezetéről. Mivel a hét faluból három faluban él még a borica (Zajzonban, Tatrangon és Pürkerecen), maga a tánc pedig mindhárom helyen több táncból áll, a táblázatok száma eléggé megsokszorozódott. Meg kell mondanom, hogy rengeteget mulattunk ezen, elég világos volt ugyanis előttünk, hogy fáradságos, de nem túlzottan sokatmondó munkánk gyümölcsét rajtunk kívül nemigen fogja más elolvasni.

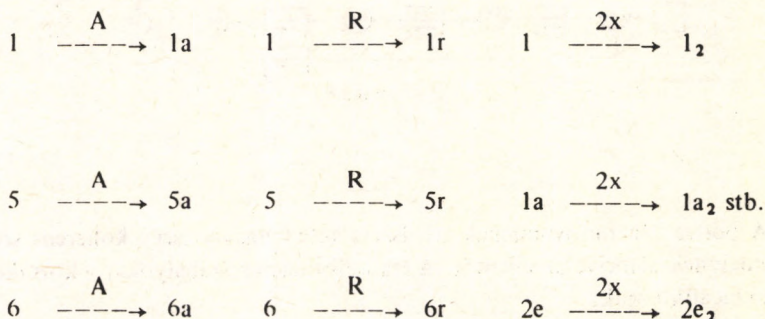
Azután megpróbáltuk a három falu táncmotívumait egy közös ún. összehasonlító táblázatba összevonni, ez azonban igen nehezen ment a következő okok miatt. A zajzoni és a pürkereci borica szemmel láthatóan nagyon hasonlított egymásra, a tatrángi azonban – akkoriban úgy tűnt – teljesen más volt. Még a táncjátékok elnevezésében is volt eltérés: Zajzonban, Pürkerecen az *egyes*, *kettős* és *hármás* borica után következett a *török borica*, Tatrangon pedig az *egyes* után egyenesen a *négyes* jött, azután a *török*. Ráadásul térformáikban is különböztek: Zajzonban és Pürkerecen végig körben, illetve kigyózó alakzatban táncoltak, Tatrangon pedig a kezdeti kör csakhamar két oszlopra bomlott. (Ezzel összefüggésben nyilván a táncmotívumok formai jegyei is változtak.) De a legnagyobb nehézség abban mutatkozott, hogy néhány esetben sehogy sem tudtuk eldönteni, hogy a kérdéses motívumokat egymás formai rokonának tekinthetjük-e, vagy sem. A legkínosabb annak a ténynek a felismerése volt, hogy a döntés teljesen a mi akaratunktól függ.<sup>11</sup> A táblázatok akkoriban tehát elég tökéletlen állapotban maradtak.



Később, az egyetemi szakdolgozatomra készülve újra visszamentem Hétfaluba gyűjteni. Ekkor már a teljes szokásanyag bemutatása volt a célom, a helybeliek szövegein keresztül. Elég nagy anyag gyűlt össze, ezt próbáltam egységes szempontok szerint rendszerezni. Segítséget nyújtott ehhez *Niedermüller Péter. A szokáskutatás szemiotikai aspektusai* című tanulmánya.<sup>12</sup> Mivel a szokás táncrésze teljesen szabályozott, a hétfalusiak szerencsére magáról a táncról is elég könnyen tudtak beszélni. Most már az is fontos volt számomra, hogy melyik táncmotívumot milyen vezényszóra szokták járni. (A vatáf vagy vezér ugyanis vezényszavaival irányítja a táncot.)

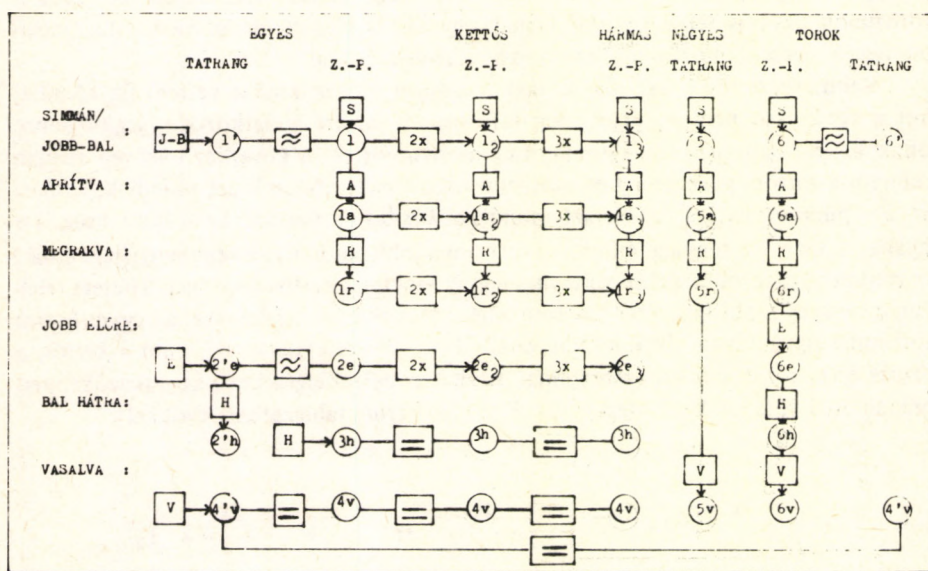
A táncmotívumok újabb rendszerezésekor tehát két fontos új adalék állt a rendelkezésemre: a táncmotívumokhoz fűződő *vezényszavak*, valamint a táncmotívumokról szóló *leíró szövegek*.<sup>13</sup> (Lásd az 1. sz. táblázatot) Ezek a szövegek teljesen új fényben világították meg a táncmotívumokat. Kiderült például, hogy Zajzonban és Pürkerecen külön variánsnak tekintik a legelső motívum dinamikai változatait (a 2. sz. motívumtáblázatban<sup>14</sup> az 1. motívum változatait): ha könnyedebben, azaz „aprítva” táncolják, más motívumnak számít (la motívum), ha erőteljesen, azaz „megrakva”, megint másnak (lr). Vagy együvé tartozónak fognak fel olyan motívumokat, amelyek eltérnek ugyan egymástól, de vezényszavaik megegyeznek. (Pl. a 2e, 2e<sub>2</sub>, 6e motívumok: „(A jobb láb elől mindegyikbe megvan: az egyes, kettős, hármasba, a török boricaiba.”) Egy újabb elemzés során rájöttem, hogy ennek valós alapja van. Ezek a motívumok ugyanis tényleg tartalmaznak egy közös elemet: ez az elem a táncmotívum leglényegesebb mozzanata, amelyre a vezényszó is utal.

Rendszerezéskor most már ezeket a lényegi mozzanatokat vettem figyelembe, ahol a vezényszó nem nyújtott elég információt ezekre vonatkozóan, segítségemre voltak a leíró szövegek. (A tatrangi 1-es motívumot pl. a következő szöveg alapján tekintem a zajzoni-pürkereci 1-es motívum rokonának: „Nálunk azt mondják, *jobb és bal*, s a pürkereciek, zajzoniak azt mondják: *küssüő és bessüő*. Ez a különbség. De ugyanaz a tánc.” S tényleg: mindkét motívum a jobb-bal irányok szimmetriájára épül.) Az eredmény nagyon érdekes volt: mindegyik táncétel motívumait meg lehetett feleltetni az összes többi táncétel motívumainak. Másképpen fogalmazva: az *egyes borica* motívumai ugyanolyan elvek szerint variálódnak, illetve épülnek fel, mint a *kettős*, a *hármás*, vagy a *török borica* motívumai. Ezeket az összefüggéseket a következőképpen ábrázolhatnánk (a jelölések megegyeznek az első három táblázatban levőkkel):





Tehát: az 1-es motívum ugyanolyan elv szerint alakul át 1a-vá, mint ahogyan az 5-ös 5a-vá, és így tovább. A nyíl fölött álló jel a vezényszóban néven nevezett transzformációs elvnek a rövidített jelölése. A borica három faluból származó hét tánc-tételnek motívumait összesen 9 ilyen transzformációs elvre lehet visszavezetni. Ezeket vetítettem fel a motívumokkal együtt a 3. sz. táblázatra, amely így a borica táncmotívumainak működési rendszerét mutatja be. A bekarikázott jelek magukat a táncmotívumokat jelölik (a betű és számszimbólumok egymáshoz való rokonsági viszonyukat fejezik ki), a bekeretezett betűk pedig a transzformációs elveket. Ezek az elvek a hét-falusiak nyelvezetén a következők: „simmán” azaz egyszerűen (S), „aprítva”, tehát könnyedebben, illetve ugrálva (A), „megrakva” vagy „tombolva”, vagyis erőteljesebben, dobbantva (R), úgy, hogy „a jobb lábat befelé (és előre) tetted” (E), aztán meg úgy, hogy „a bal láb örökké hátul kellett legyen” (H), s végül „vasalva”, azaz bokázva (V). Ezenkívül lehet megkétszerezve (2x), megháromszorozva (3x), tehát úgy, hogy a motívum előtagját kétszer, illetve háromszor ismételjük. A 9. elv maga az 1-el jelölt motívumcsoport generáló elve, mégpedig a külső és belső (illetve jobb és bal) ellentéte (J-B).



A borica táncmotívumainak rendszere tehát nagyon szép koherens szerkezetre épül, amelynek alapelve az ellentét. A transzformációs szabályokat a következő ellentétpárokból állíthatjuk:



jobb	←-----→	bal
aprítva	←-----→	megrakva
előre	←-----→	hátra
simmán	←-----→	vasalva

Ezek az elvek érdekes módon nem érvényesülnek teljes számban minden egyes tánc-tételben. A tatrangi borica egyes tételeinek motívumai *Lévi-Strauss* partitúra-hason-latával élve<sup>15</sup> a következőképpen egészítik ki egymást harmonikus egésszé (a tánc-tételek motívumainak függőleges olvasata felel meg a zenekar hangszerszólamainak, a vízszintes olvasat pedig kiadja magát a partitúrát. A „zenekar” természetesen nem a valóságban szólal meg egyszerre – hiszen a „hangszerszólások” tulajdonképpen egy-más után következő tánc-tételek –, hanem elvont, szerkezeti értelemben.):

Egyes	Négyes	Török
1	5	6
	5a	
	5r	
2c		
2h		
4v	4v	4v

A tatrangi borica „Helyben!” vezényszóra járt, 2h-val jelölt motívuma első pil-lantásra kilóg a rendszerből. Ha azonban viszonyaikban próbáljuk vizsgálni a motívu-mokat kiderül, hogy a „helyben” az „előre”-nek más minőségben ugyan, de éppen úgy ellentéte, mint a többi tánc-tételben előforduló „hátra”.

A borica motívumrendszere mélyén levő kettős számelv érdekes módon fonó-dik össze a hármassal. Már az „aprítva”–„megrakva” is egy olyan aszimmetrikus ellen-tétpár, amelyik magában rejti a harmadik elemet, a „simmán”-t. (Az „aprítva” és „megrakva” egyébként tendenciájában egybeesik a fel-le térirányokkal, s ilyen módon a jobb, bal, előre és hátra irányokat háromdimenzióssá egészítik ki. Ebben az értelem-ben a „simmán” egyenértékű lenne a háromdimenziós térmodell középpontjával.) Ezenkívül a zajzoni és pürkereci borica első négy motívuma (1, 1a, 1r és 2e) a kettős és a hármastételben a kettes, illetve a hármas számelv szerint bővül. Tulajdonképpen a tatrangi négyes borica motívumaiban is fellelhetjük a hármas szerkesztési elvet, mivel a motívumok alapeleme, az oldallépés, mindegyik változatban háromszor ismétlődik. (Az ő szavaikkal: „Hármat arra, s hármat vissza.”)

A tánc motívumkészlete tehát csak egy felszíni szerkezetet képez, amelynek mélyén elvont (mozdulat) gondolatrendszer található. A transzformációs szabályok ezt a tudatalatti mélyszerkezetet változtatják át konkrét táncfigurákká.<sup>16</sup> Amennyi-



ben a **tánc jelrendszer**, s így az egyes táncmotívumok jelentéssel bíró szimbólumok (kódok), a **transzformációs szabály** felismerésével tulajdonképpen a szimbolizálás (vagy kódolás) **egyik fő mozzanatát** ragadhatjuk meg, ezzel egy lépéssel közelebb kerülhetünk **magához a jelentéshez**.<sup>17</sup> A transzformációs szabályok rendszerszerűen működnek, egymást **sokféleképpen** kiegészítve hatnak, így a motívumvariációk megsokszorozódásához **vezetnek**. Ugyanaz az elvont mozdulatgondolat tehát különféle konkrét formákban **ölthet testet** (a közös tartalmi mag azonban mindig kielemezhető belőlük), a **nyelv analógiájára** ezeket „rokonértelmű” motívumoknak is nevezhetnénk.

Ha **megismerjük** egy tánc motívumrendszerének transzformációs szabályait, egyben a **variációképződések** „algoritmusát” is megkapjuk, s ennek alapján akár magunk is **„gyárthatunk”** a tánc szellemébe illő új motívumokat. (A borica motívumai zárt rendszert **képeznek**, itt tehát nem érhetjük tetten újabb motívumok születését. A közép-erdélyi **legényesek** azonban ebből a szempontból is érdekes kutatási területet jelentenek, mivel ezeknél kinyomozhatóak az egyéni motívumvariációkat generáló transzformációs **elvek** is.) A transzformációs elvek nyilván nem gépiesen hatnak: a táncmotívumok **magukon viselik** a minden emberi alkotásra jellemző esetlegesség, szubjektivitás és **találékony**ság jegyeit, s ezáltal hatalmas formagazdagságot eredményeznek. A transzformációs szabály tehát önmagában nem meríti ki az alkotás bonyolult fogalmát, talán leginkább csak alkotási szándékként értelmezhetnénk.

A félreérthetőség elkerülése végett tisztáznunk kell még azt, hogy a borica motívumainak ebben a fejezetben vizsgált összefüggései nem a táncos jelrendszer szintagmatikus szintjén működnek, azaz nem a tánc folyamatkénti szerkezeti vizsgálatából hámozhatók ki. A jelentésegységek nem a kommunikációs folyamat, nem a kifejezés időkeretében születnek, hanem ettől függetlenül, az alkotás idődimenziójában. A fentebb leírt mélyszerkezet tehát mintegy időn kívül létezik, a táncos jelrendszer paradigmatisztikus szintjén.<sup>18</sup> A szintagmatikus szint szerkezeti elemzése végül nem is igen jöhet létre a paradigmatisztikus szint ismerete nélkül, hiszen pusztán formai jegyekre **alapozva**, csak nagyon esetlegesen tudjuk egymástól elkülöníteni a jelrendszer **alapegységeit**. (Ez éppen olyan volna, mintha egy számunkra idegen nyelv folyamatos hangáradatából kellene fonetikai ismérvek alapján szétválasztani a szavakat.) Az **alapegységeket** nyilván csak jelentésük ismeretében tudjuk meghatározni. (Jelentésen természetesen nem kizárólag verbalizálható jelentést kell érteni, hanem sokszor csak azt a közhasználatú konvenciót, amely az elemek használati utasításait tartalmazza.)



2.

„Lehet-e nem észrevenni, kérdem én, hogy a paranoiás mechanizmus jelen van a természettudományos kutatásokat megelőző meghatározó jelentőségű kísérlet-kiválasztásban? Hogyan is ne lenne hatékony egy ilyen mechanizmus, amikor a tébolyító paranoiás sajátosságok tanulmányozása azt mutatja, hogy az objektív világ gyökeresen megváltozik, hirtelen átalakul, s ez az átalakulás azonnal ható asszociatív erejénél fogva teljesen leköti figyelmünket, egész érzésvilágunkat, olyannyira, hogy akarva-akaratlanul csak bizonyos számú tényre és tárgyra tudunk koncentrálni, és minden más kiesik figyelmünk hatóköréből?”

Salvador Dali: Millet Angelusának tragikus mítosza<sup>19</sup>

Miután megrajzoltam a borica mélyszerkezeti képletét, kíváncsi lettem, hogyan használható fel a transzformációs szabályok ismerete. Az összehasonlító módszer segítségével ugyanis olyan táncok is bevonhatók az összehasonlításba, amelyek felszíni motívumrendszerei első látásra nem mutatnak egymással szorosabb formai rokonságot.

Az eredmények valóban meglepőek voltak. Nézzük mindjárt az első táncot, a *lövétei betlehemesek pásztortáncát*:

„Vén Moszuj vezeti a 7 pásztor körtáncát. A bal lábra (a belső) emelik és 6. ütem 3-ik hangra a bottal együtt dobantják. Ezzel indul a tánc. Bot és jobb láb emelkedik, a bal sarok kissé befelé ugrik, a bot és jobb láb ledobban. Most a bal emelkedik a bottal s a jobb sarok ugrik befelé és így tovább erélyes mozdulatokkal (a negyedkottákra, tehát elég kényelmesen). ( . . . )

Fújjad!

(Furulyaszóra ismét táncolnak. A kör felén járva Moszuj elkiáltja):

Szusz!

(Erre a botot mindegyik a bal karra veszi két kézzel. A kör közepén át 8-as vonalban járják a táncot.) ( . . . )

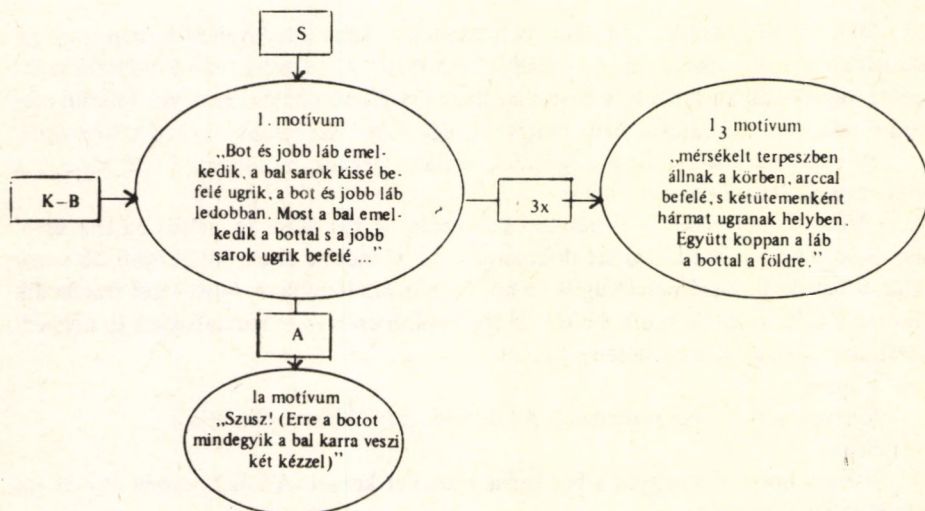
(És felegyenesedve kezdi a táncot. A negyedértékek ritmusára hármat üt a bottal a földre. Kis várakozás után ismét hármat. A következő ütemtől kezdve az összes pásztor veri a hármakat s Moszuj ugrik is hármat. Következik, hogy ebben is utánozzák őt a pásztorok: mérsékelt terpeszben állnak a körben, arccal befelé, s kétütemenként hármat ugranak helyben. Együtt koppan a láb a bottal a földre. Kis idő múltán a hármassugrások első ugrását teljes testfordulattal csinálják: hol kifordulnak a körből, hol be, többször.) ( . . . )”<sup>20</sup>

A betlehemes első táncmotívuma láthatóan a jobb-bal ellentétének teljesen egyszerű megfogalmazása, a boricás motívumok közül tehát a „Küss<sup>ü</sup>öt! Bess<sup>ü</sup>öt!” illetve „Jobbát most! A balt is!” vezényszavakra járt 1-es motívumok tartalmi rokona.



A tánc következő mozzanatának értelmezéséhez már táncon kívüli tényezők bevonására is szükség van (erre a kérdésre az utolsó részben még visszatérek). A boricában is és a lövétei betlehemesben is nagyon fontos szerepe van a csörgőknek. A boricás legények a lábukra erősítik a „zerg<sup>ü</sup>őket” vagy „örharangokat”, a betlehemesek pedig csörgős bottal táncolnak. A borica „aprítva” járt motívumainak egyik lényege, hogy a csörgők ezek táncolása közben halkabban szólnak. Nyilván a betlehemesek csörgői is csendesebbek, amikor a botot nem ütögetik a földhöz, hanem a karjukra fektetik. Ráadásul a „Szusz!” (román „fel”) vezényszó Hétfaluban is előfordul az „Aprítsd meg!” szinonímjaként. De fő érvként következzen inkább egy zajzoni táncos magyarázata: „Szusz-szusz! Csak úgy v<sup>ü</sup>öt. Csakhogy a lábat nem csapta oda. Olyan sz<sup>ü</sup>lép csendesen szoltak a zerg<sup>ü</sup>ők. Nem v<sup>ü</sup>öt odacsapva, mer máskor oda kellett csapni a lábat.” Végül a betlehemesek utolsó figurája az elsőnek háromszorososan bővített változata, s így a tánc motívumainak összefüggései egytől egyig megtalálhatóak a borica motívumainak mélyszerkezetében. (Lásd a 4. táblázatot) (A transzformációs szabályokat itt is és a továbbiakban is a borica elemzésében használt rövidítésekkel jelölöm.)

#### LÖVÉTEI BETLEHEMES



4. táblázat

A következő táncok, amelyeket a boricával egybevettem, a *körverbunkok* voltak.<sup>21</sup> Olyan férfitáncokat kerestem ugyanis, amelyek szabályozottak és alkalomhoz kötöttek, valamint szokáskörülményeikben is hasonlítanak a boricához. (A körverbunkok nagy része szabályozott felépítésű, sok helyen csak a búcsú alkalmával járják, s többnyire legényavatáshoz kapcsolódik.<sup>22</sup>) A körverbunkok összes változatainak részletes elemzése, mélyszerkezeteiknek felvázolása túlmenne ennek a dolgozatnak a terjedelmén. A továbbiakban csak néhány példával szeretném megvilágítani azt, hogy milyen motívumépítkezési párhuzamok vannak a borica és a körverbunk között. (Az összehasonlítás módszeréről annyit szeretnék elmondani, hogy sohasem kiragadott



motívumokat hasonlítottam össze egymással, hanem mindig viszonyaikban próbáltam megragadni őket.)

Az első példa a *szanyi* és a *rábaszentmiklósi verbunk* három-három motívuma (lásd az 5. táblázatot).<sup>23</sup> Az alapmotívum és első változata között csak annyi a különbség, hogy a variánsban az első lépés közben egyet csapnak a levegőben levő lábszárukra (a variáns ezenkívül motívumpárrá bővül, de mivel a motívumpár második tagja azonos az alapmotívummal, a mi szempontunkból ez most nem érdekes). A második variáns, amelynek a neve „Rúgd meg!”, az alapmotívum ugrálva járt változata. Nem nehéz felfedezni ezekben a variánsokban a borica „rakd meg” (erőteljesebben) és „aprítsd meg” (könnyedebben, ugrálva) transzformációs elveit. Érdekes, hogy míg a „rakd meg” elve a boricában dobbantásokkal valósul meg, a rábaközi verbunkokban a dobbantás helyett lábszárcsapás van. (Ennek a kérdésnek valószínű összefüggéseiről még szó lesz a harmadik részben.)

Nagyon gyakori variációs elv a körverbunkokban a háromszoros bővülés. A 6. sz. táblázatban a *vitnyédi*, a *höveji* és a *kapuvári verbunk* két-két kiemelt motívumát láthatjuk.<sup>24</sup> Mindegyik variánsban az alapmotívum legfontosabb mozzanata, a lábszárcsapás ismétlődik meg háromszor, a motívum ezáltal bővül. A vitnyédek az első változatot „egyes” csizmaverésnek hívják, a másodikat pedig „hármassnak”. (Martin György ezt a variánsképződést proporciós kibővítésként értelmezi, de az összehasonlítások alapján valószínűbb, hogy egy ősi és talán általánosabb szerkesztési elvről van szó.)<sup>25</sup>

Olyan körverbunkok is vannak, ahol a borica variálódásaihoz hasonlóan a kettes és a hármas bővülési elv egyaránt működik. A kelet-szlovákiai „Sárku raz” (szlovák „üsd a csizmaszárát”) lábszárcsapásoló figurájának kétszeri, majd háromszoros bővülése nagyon szépen mutatja ennek az elvnek a megvalósulását. (Lásd a 7. táblázatot.)<sup>26</sup> Az első motívum egy lábszárcsapásból, egy dobbantásból és egy tapsból áll. A másodikban mindegyikből kettő van (így: lábszárcsapás-lábszárcsapás, dobbantás-dobbantás, taps-taps), a harmadikban pedig mindegyikből három. Érdekes, hogy a transzformációs elv itt különböző ritmusokban ölt testet: az első és harmadik változat nyolcados mozgású, a második pedig negyedes. A *kunszentmiklósi kun verbunkos*ban ez a számelv nagyon egyszerűen, de pregnánsan jelenik meg. A tánc harmadik, utolsó részének bokázó és kézzel malmozó figuráját először egy, aztán két, majd három tapssal szakítják meg. (Lásd szintén a 7. táblázatot.)<sup>27</sup>

A kunszentmiklósi kun verbunkos motívumainak rendszere egyébként alapvetően hasonlít a borica mélyszerkezetéhez. Az említett bokázó és tapsos motívumokon kívül a kun verbunkosnak tulajdonképpen négy egyszerű motívuma van, amelyek egymásnak közeli rokonai (az egyéni formai változatokat itt nem vettem figyelembe, mivel lényegi különbségek nincsenek köztük): egy jobbra haladó körben járó figura, ennek tökéletesen szimmetrikus balra haladó változata, egy futó lépés szimmetrikusan (tehát jobbra-balra) ismételve és egy hátralépéssel kezdődő futó lépés szintén szimmetrikusan ismételve. A 8. táblázat képszerűen érzékelteti ennek a motívumrendszernek a szimmetrikus felépítését. A motívumok egymáshoz való viszonyában tulajdonképpen újra a boricában is előforduló transzformációs elveket fedezhetjük fel: az első két figura jobbra, illetve balra járt változata közti ellentét a második két figurában ön-



magán belül érvényesül (szimmetrikus ismétléssel), az első két motívum egyszerűen (simán) járt változatával szemben a második kettőt ugrálva, „frissen” kell eltáncolni, s végül a két futó figura közötti alapvető különbség az, hogy az első előre lépéssel kezdik, a másodikat pedig hátralepéssel.

Láthattuk tehát, hogy a borica, a lövétei betlehemes és a körverbunkok között milyen alapvető motívumépítkezési hasonlóságok léteznek. Ha a körverbunkok bokázó-tapsos figuráit a hétfalusi „vasalva” járt motívumokkal hozzuk összefüggésbe (ennek bonyolultabb összefüggéseiről a harmadik részben lesz szó), a borica motívumrendszerének transzformációs szabályai tulajdonképpen egytől egyig felfedezhetők a felsorolt táncváltozatokban. Az, hogy egymástól ekkora földrajzi távolságban élő táncváltozatok motívumrendszerének mélyszerkezetei ilyen nagymértékű hasonlóságot mutatnak, rendkívül érdekes és figyelemreméltó tény. Hogy ennek a jelenségnek történeti, genetikai okai vannak-e, vagy sokkal általánosabb érvényű összefüggésekről van szó, az nyilvánvalóan csak további hosszas kutatásokból derülhet ki.

### 3.

„Ki érti meg ma énekem, ki érti meg?  
S ki tudja, mert én nem tudom, hogy mit  
jelent?  
S ki hiszi el, hogy jártam, jártam odalent?”

Babits Mihály: Theosophikus énekek<sup>2 8</sup>

Miért viselnek a boricások csörgőt, s a kukák álarcán miért van tollazat? Miért bokáznak a tánc végén mindig pont kilencet? Mit jelent a kezükben hordott faragott falapocka? Kézenfekvő, hogy munka közben ilyen és hasonló kérdések merültek fel.

A borica rituális népszokás, nemcsak hagyományos- szertartásos értelemben, hanem egykori valószínű mágikus eredete miatt is. (Erre utal a szokás alkalomhoz kötöttsége, legényavató szerepe, az álarcos kukák archaikus játéka, bizonyos tánckellékek, mint például a csörgők vagy falapockák, a tánc szerkesztésében újra meg újra visszatérő 3-as, 9-es szám stb.)<sup>2 9</sup> A szokás alkotóelemei szerint rítusszimbólumok, amelyeknek valamikor valamilyen jelentésük kellett, hogy legyen; a szokás táncmotívumai tehát kinetikusán végrehajtott, mágikus célzatú cselekedetek, amolyan varázsszerű tánclépések lehettek.

Hogyan lehet azonban ilyen általános – és önmagában üres – megállapításokon túllépni? Hogyan lehet a szokás eredeti jelentéseire fényt deríteni, amikor a szokás gyakorlói erre nézve szinte semmilyen információt nem tudnak nyújtani?

Kínálkozó lehetőség az összehasonlítás. Ha kellő mennyiségű összecsengő adat gyűlik össze, talán közelebb kerülhetünk a dolog nyitjához. A transzformációs szabályokat összehasonlítva az előzőekben már kiderült, hogy a körverbunkoknak és a lövétei betlehemesnek vannak a boricával analóg elemei. A rítusmagyarázó szövegek felhasználásával az összehasonlítás határa tovább tágítható, átsapathat a műfaji kereteken,



s elvileg a kultúra egészére kiterjeszthető. Pontosabban ezek segítségével olyan folklór-műfajok is bevonhatók az összehasonlításba, amelyekben még ma is explicit módon él a mágikus jelentés. A táncmotívumokat ilyen módon összevethetjük mindazokkal a ráolvasásokkal vagy népmeserészletekkel, ahol *kinezikus*, illetve *proxemikus elemek* leírásai szerepelnek. (Ezeket természetesen önmagukban is érdemes lenne alaposan átvizsgálni, bizonyára fontos adalékokkal szolgálnának a tánc jelentéskutatásához.)

A borica „jobb előre” és „bal hátra” motívumainál például általános kulturális ismereteink alapján spekulatív módon is eldönthetjük, hogy a jobb és az előre pozitív tartalmú fogalmak, a bal és hátra pedig negatív előjelűek. Talán többet tudunk meg azonban ezeknek az ellentétes mozgásirányoknak a jelentőségéről, ha összevetjük például a betegség-démonnal való találkozás és elküldés típusú ráolvasások alapformulájával:

„( . . . ) Merre mész, merre mész hetvenféle Szent  
Antal tűz?  
Hetvenféle pokoleredet?  
Hetvenféle tüzes orbáncok?  
Menyek, menyek ennek az Eksz Ypszilonnak  
Szépsége látogatására,  
Csontja hasogatására,  
Piros vére megívására.  
Térj vissza, térj vissza hetvenféle Szent  
Antal tüze!  
( . . . ) Menny el, menny el! ( . . . )”<sup>30</sup>

vagy:

„( . . . ) Elindult Szent Antal hét fiával, hét  
lányával, hetvenféle unokájával ( . . . ).  
Térj meg Szent Antal, vagy akármiféle  
eredet vagy! ( . . . )”

Az utóbbi szöveget mozgással is kísérik, mégpedig úgy, hogy a ráolvasó az elején a Nap járása szerint „keríti el” a beteget („Eztet úgy kell, ahogy a Nap megyen, abba az irányba”), a „térj meg . . . ” résztől pedig ellenkező irányba.<sup>31</sup> A visszafelé irány tehát a gonosz visszavonulásának iránya lesz, a visszafelé kerítéssel — a boricánál talán a visszafelé táncolással (?) — mintegy kényszerítjük erre, azaz bajelhárítási, gonoszűző műveletet végzünk. Arra, hogy a bal irány a gonosz jelenlétét jelzi, például a következő népmeserészlet is rávilágít: „Megy a lány fel bal felől, mer ő jobb felől sohse tud menni, ő mindég csak bāra fog járni, mert tisztátalan szellem.”<sup>32</sup>

A kiragadott, elszigetelt példákkal való összehasonlítások persze nem túl meggyőzőek. A fentebbi értelmezés inkább csak kutatási ötlet, megnyugtatóbb jelentésvizsgálódást sokkal nagyobb anyag összehasonlításával lehet végezni.

Alkalmazhatjuk az összehasonlításnak egy másik, talán sokkal teljesebb módját is. Ezt a módszert a borica egyetlenegy táncmotívumának értelmezésén keresztül szeretném bemutatni.



A népszokások nyelvezete valójában nagyon összetett, az egyes kódrendszerek elemei nem elszigetelten működnek, hanem szoros és bonyolult összefüggésekben.<sup>33</sup> (Az egyes kódrendszerek például nem egynemű tagolódásúak: egy *proxemikus kód*-hoz több *kinetikus kód* is tartozhat, egy *auditív kód* átszöhet egy egész táncszakaszt stb.) Ugy tűnik azonban, hogy mégis léteznek olyan alapelemek, amelyek az emberek tudatában egységekként szerepelnek. Valószínűleg egységes egészként érzékeljük például a „Vasalva” motívumban a körben állás, a bokázás és a csengők látványának képzetét a csengők csörgése és a vezényszó által keltett hallási képzetrel. A különböző kódokra való lebontás már egy további, tudatos elvonatkoztatás eredménye lehet. Ezt az alapegységet *komplex jel*nek nevezhetnénk. Egy ilyen komplex jelben az egyes elemek jelentései kölcsönösen felerősítik egymást és az elemek egyike felidézheti a többit.<sup>34</sup>

A komplex jelek vizsgálata lehetővé teszi azt, hogy az összehasonlításba olyan elemeket is bevonjunk, amelyek kódösszetétele nem egyezik föltétlenül teljesen. A táncos motívumok ilyen módon bizonyos esetekben összehasonlíthatók lesznek olyan elemekkel, amelyek táncos kódjai formailag eltérnek egymástól, és olyanokkal is, amelyek egyáltalán nem tartalmaznak táncos kódot.

A borica egyik komplex jelét, a „vasalást” a lövétei betlehemestánc és a szili karéj egy-egy elemével, valamint a magyarózdi csattogatással vetettem egybe. Bár a táncos elemek nem egyeznek meg (a boricánál bokázás van, a betlehemesnél dobbanzott ugrálás, a karéjnál pedig taps és csizmaverő), s a komplex jelek belső szerkezete is különböző, mégis tartalmi-jelentésbeli összefüggést látok közöttük. Feltételezésem a rítusleíró szövegeken alapszik. Ezek az egyébként változó jelentésükben megkopott szövegek valószínűleg tartalmaznak valamilyen fontos, a jelentés szempontjából lényegi jegyet, amely szívósan él tovább. Ezeket a jegyeket felismerve és összehasonlítva talán közelebb kerülhetünk az eredeti jelentésekhez.

A következő összehasonlító táblázatban ezeket a lényeges szavakat emeltem ki. (Az összefüggéseket valószínűbbé teheti az a tény is, hogy a felhozott példák szokáskörülményei hasonlóak: mind a négy tánc legénytársaságok tánca illetve szokása, három pedig a téli ünnepkörhöz kapcsolódik.)



Kód	Hétfalusi borica	Lövétei betlehemesztánc	Szili karéj	Magyarózdai csattogatás
V E R B Á L I S	„Aztán amikor azt mondta: <i>Vasat! Vasat! Vasat!</i> ”	—	—	„Gazduram, megen-gedi <i>csattogatni?</i> Meg, meg. Vágjátok, hogy menjen.”
K I N E T I K U S	akkor összeülték azt a sarkantyút,	(a bottal együtt <i>dobbantott</i> ug-rálás)	„A szabályozatlan táncrészt a dallam utolsó szakaszára egy rövidebb, egy-öntetű, helyben táncolt tapsbemérő <i>tapsoló, csizmaverő tapsoló</i> motívumokból álló tetrapódi-kus	—
A U D I T I V	úgyhogy az <i>meg</i> -csendült, az a vas kellet, hogy <i>csattanjon</i> ,	„a vaslemez-kék <i>nuzzsikálnak</i> ”	ún. „ <i>csattanó</i> ” mo-tívumsor váltja fel, mely a rábaközi verbunkok leg-fontosabb alkotó-része. <sup>39</sup>	„Még sötétben, haj-nali derengés előtt, <i>csattogni</i> kezdtek
T Á R G Y I	azok a <i>csengery-tyúk</i> úgy szólot-tak a lábikon. <sup>35</sup>	„A gyermek-kézvastagságú szemig érő <i>bo-tok</i> alsó harmadán kis rést vés-tek s benne szegre fűzött <i>vaslemez-kék</i> ” <sup>37</sup>	—	az <i>ostorok. Ökör-csengőt</i> is rázva fül-repesztő <i>csattogatás</i> -ba kezdtek. <sup>41</sup>
P R O X E M I K U S	„Aztán jött a va-salás, akkor <i>körbe megálltunk</i> , s ak-kor kezdtünk. <sup>36</sup>	„Vén Moszuj ve-zeti a 7 pásztor <i>körtáncát</i> . <sup>38</sup>	„A legénytársaság-ok megszabott helyükön, egymás melletti, 18–20 fős <i>körökben</i> he-lyezkedtek el. <sup>40</sup>	—



A fentebbi szimbólumok leglényegesebb közös vonása a fémes tárgyak (csengettyű, csörgős bot, ökörcsengő) összeütogetéséből, illetve rázásából, valamint a tapsból, a lábszárcsapásból vagy az ostorcsattogatásból származó csattanó hang. A kulcsszavak tehát a *vas* és a *csattanás*. A vas és a zajkeltés mágikus ereje, gonoszűző hatása közismert, egy kis hétfalusi ráolvasó mondóka azonban önmagában is magyarázatul szolgálhat. (Ennek a ráolvasásnak a fentebbi táblázattal való egybevetése egyben azt példázza, hogy bizonyos kifejezések mennyire következetesen fordulnak elő a népi nyelvhasználatban.)

„Vasak, rezek, vasgereblyék,  
Csattogjatok havasoknak tetején,  
Hol szüzleán haját nem fűszüli,  
Szüzleán bocskorát nem köti.  
A Pap Etuska fejéből kitakarodjatok!”<sup>42</sup>

Ha a fentebb feltárt összefüggések valóságok is, a szimbólumok szerkezeti különbségei semmiképpen sem abból adódnak, hogy a motívumok egy elsődleges, teljes formából változtak volna át, illetve koptak volna le. Túlzottan banális lenne például, ha a szili karéj csapásolását a csörgők hiányából akarnók levezetni. Valószínűbbnek tűnik inkább az, hogy a közös tudatalattiban léteznek ilyen komplex érzetek, amelyek különböző formákban jutnak kifejezésre. Nagyon jó példa erre a második részben tárgyalt különbség az „Aprítsd meg!” nevű transzformációs elv lövétei, illetve hétfalusi megvalósulásai között. Mindkét változatban közös a „felfelé” elv (erre utal a „Szusz!”, román „fel” vezényszó is), valamint a könnyedség, s a kisebb hangerő érzete. A boricában ezeket könnyed ugrással oldják meg (így a csengők is halkabban szólnak), a betlehemesben viszont a botot emelik a bal karjukra.

A tánc csak egy része a kultúra egészének, teljesebb igényű kutatása csak az egészszel összefüggésben képzelhető el.<sup>43</sup> Ennyire nagy összehasonlítási terület azonban egyben ingoványos is, rengeteg módszertani buktatót rejtethet magában. Megbízható ismereteket nyilván csak egészen nagy, egységes szempontok szerint rendezett anyagból nyerhetünk. (Ma a számítógépek korában ez már egyáltalán nem hangzik valószínűtlenül.)

Persze jelentésbeli összefüggések csak egységes, szövegszerű kultúrában létezhetnek. Arra azonban, hogy a magyar paraszti kultúrát átszövik-e valamilyen szövegszerű kultúra (vagy kultúrák?) nyomai, éppen ilyen komplex vizsgálatok deríthetnek több fényt.<sup>44</sup>

Ugyanakkor az is lehet, hogy mindezek az összefüggések csak az ember alkotta világ harmóniájáról feltételezett saját vágyképzeteimnek a kivetülései.



## Jegyzetek

1. A „Megéneklünk Románia” országos fesztivál folyóirata 1988. 10-es számában Motívum-építkezési elvek a boricában című dolgozat (pp. 51–61.) kibővített változata.
2. DIENES VALÉRIA: A szimbolika főbb problémái. In: Kultúra és szemiotika. Bp., 1981. pp. 15–37. p. 27.
3. SULZER, JOZEF: Geschichte des Transalpinischen Daciens. 1781. – ZAJZONI RAB ISTVÁN: A borica. Az Ország Tükre 6. sz. pp. 91–92. 1862. – ORBÁN BALÁZS: A Székelyföld leírása VI. k. Pest, 1873. – HORGER ANTAL: A hétfalusi csángók borica tánca. Ethnographia X. évf. 1899. pp. 106–114. – TEUTSCH, JULIUS: Der Boritzatanz der Csangomagyaren in den Sieben Dörfern bei Kronstadt. Sep. Abdruck aus dem Jahrbuch des Siebenbürgische Karpathenvereins XXIII. Jg. 1903. pp. 1–12. – KOLUMBÁN LAJOS: A hétfalusi csángók a múltban és a jelenben. Brassó, 1903. – RÉTHEI PRIKKEL MARIÁN: A magyarság táncai. Bp., 1924. – RÓHEIM GÉZA: Magyar néphit és népszokások. Bp., 1925. – VISKI KÁROLY: Hungarian Dances. Bp., 1937. – DOMOKOS PÁL PÉTER: A moreszka Európában és a magyar nép hagyományai. Filológiai Közöny IV. évf. 1958. 1. sz. pp. 27–47. 2. sz. pp. 194–227. – BÁLINT ANDRÁS: A barcasági csángó magyarok (Kézirat) kb. 1956–58. – KISS ATTILA: A boricáról. Adatgyűjtés. 1962. (Kézirat EA. 7469.) – SERES ANDRÁS: A borica régen és most. Művelődés 1970. 3. sz. pp. 27–31. Téli népszokások a Barcaságon. Brassói Lapok 1983. 3. sz. p. 4. Barcasági magyar népköltészet és népszokások. Bukarest, 1984. pp. 368–374. – KOMLÓSI ELŐD: Legényszervezetek és az ifjúság téli mulatságai Délkelet-Erdélyben. Ethnographia. 1979. XC. évf. pp. 92–105.
4. HORGER ANTAL: im.
5. TEUTSCH, JULIUS: im.
6. RÓHEIM GÉZA: im.
7. DOMOKOS PÁL PÉTER: im.
8. Idevonatkozó vélemények: „... Az elemzés tárgyául választott szokáseseményekről szerzett ismereteket a kutató saját kognitív és mentális struktúrái jelentős mértékben determinálják. (...) Tehát a más kultúrához való tartozás implicit módon befolyásolja egy adott kultúrával, vagy annak némely részrendszerével kapcsolatos elmélet felépítését.” (NIEDERMÜLLER PÉTER: A szokáskutatás szemiotikai aspektusai. In: Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 9. szerk.: Hoppál Mihály Bp., 1981. pp. 177–178.) „A szokáskutató etnográfus (...) igyekszik minél objektívebben megközelíteni a szokást fenntartó közösség (nem egységes) szokásmodelljét, ugyanakkor azonban saját szokásmodelljei is befolyásolják az arról alkotott képet.” (DÖMÖTÖR TEKLA: A népszokások költészete. Bp., 1974. pp. 21–22.)
9. „Annak ellenére, hogy a gesztikuláció általában a verbális megnyilatkozásokkal jár együtt, a két kommunikációs rendszer között nincs kölcsönösen egyértelmű megfelelés. A testi mozgásoknak ezenkívül vannak olyan szemiotikus sémái, amelyek függetlenek a beszéd-től. Ezeket a sémákat, mint általában minden jelrendszert, amelynek struktúrája független a nyelvtől és a verbális eszközökkel történő érintkezésen kívül is funkcionálhat, összehasonlító elemzés tárgyává kell tenni, amelynek során tisztázni kell a nyelvhez és a szemiotikai rendszerhez hasonló, illetőleg az azokétól eltérő tulajdonságait.” (JACOBSON, idézi DÖMÖTÖR TEKLA: im. p. 27.) „A nyelv-nél általánosabb jellegű kategória a kommunikáció, amelyet szintén felfoghatunk jelrendszernek. Ez esetben a különböző kommunikációs rendszerek mintegy a nyelv analógiájára képzelhetők el. Nyilvánvaló, hogy ilyen értelemben lehet foglalkozni például a tánc nyelvével és a tánc szemiotikájával.” (VOIGT VILMOS: Áttekintés a kultúra szemiotikájáról. In: Kultúra és szemiotika. Bp., 1981. p. 262.)
10. RÓHEIM GÉZA: A törött tükör. In: A bűvös tükör. Szerk.: Verebélyi Kincső Bp., 1984. 254. p.
11. Nem ismertük fel a formai rokonságot például az 1' és az 1, valamint a 6a, 6e és a többi 6-sal jelzett motívum között. (Lásd a motívumtáblázatot.)



12. NIEDERMÜLLER PÉTER: im.
13. A szövegeket elmondták: T1: Barkó István sz. 1904., T2: Mikes István sz. 1918., T3: Székely Buna István sz. 1905. (tatrangiak), Z1: Bálint Sándor sz. 1950., Z2: Fariska Mihály sz. 1949., Z3: Rab Samu sz. 1900. (zajzoniak), P1: Barti István sz. 1928. (pürkereci). Niedermüller megkülönböztetett szokáseseményeket leíró szövegeket (TD = text description), szokáseseményeket kísérő szövegeket (TA = text attendant), valamint szokáseseményeket magyarázó szövegeket (TC = text comment). (NIEDERMÜLLER: im. p. 179.)
14. A motívumokat László Csabával való közös gyűjtésünk nyomán jegyeztem le, Super 8-as filmszalagról. A lejegyzésben segítségemre volt Lányi Ágoston. Ha később is, de ezúton mondok köszönetet neki és Martin Györgynek is. A motívumokat táncolták: Kajcsa Márton sz. 1938. Tatrang, Gyerkó István sz. 1926. Pürkerec, valamint Bálint János sz. 1937. Zajzon. A táblázatok áttekinthetősége végett a zajzoni és pürkereci motívumok egy oszlopba kerültek, mivel csak egészen jelentéktelen formai eltérések vannak közöttük. (A táblázatra felkerült motívumok zajzoniak, kivéve a 3h, 6h-t, ezek pürkereciek. Az 1a, 1a2, 1a3, valamint az 1r, 1r2, 1r3 és 6r motívumokat saját megfigyeléseim, valamint a szövegek alapján jegyeztem le.) A motívumok közül a legtipikusabb formai változatokat választottam ki, a minimális egyéni variációkat ebben a dolgozatban fölöslegesnek tartottam bemutatni. Későbbi munkákban tárgyalni kell még a táncosok szerepéből és térbeli mozgásából adódó formai változásokat, valamint a pürkereci borica tételzáró ugrásait.
15. Lévi-Strauss a mítosz kutatásában alkalmazza ezt a hasonlatot. (LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: *Magie si religie*. In: *Antropologia structurala*. Bucuresti, 1978. p. 256.)
16. A felszíni szerkezet és mélyszerkezet transzformációs szabályait Chomsky a nyelv működéséről alkotott elmélete nyomán lehetne használni. (CHOMSKY, NOAM: *Language and mind*, Massachusetts Institute of Technology. 1972.) Alfred Gell a táncra is alkalmazza ezeket a nyelvtani fogalmakat: "The notion of deep structure in the dance, is ( . . . ) a most appealing one and deserves further study. I would whole heartedly concur that the discovery of deep structures of the dance is precisely what certain aspects of dance should aim to achieve, ( . . . ) In fact, gaining a sharper understanding of what might be meant by the interaction of innate and cultural determinants in the dance constitutes, to my mind, the key issue in dance theory." (GELL, ALFRED: *On Dance Structures: A Replay to Williams*. In: *Journal of Human Movement Studies*. 1979. 5. sz. p. 24.) Niedermüller is használja ezeket a fogalmakat a népszokások elemzésében. (NIEDERMÜLLER: im. p. 189.)
17. A szimbolizálás fogalmát nagyon szépen határozza meg Dienes Valéria: „Valamit megélek Önmagamban, és ebben teljesen egyedül vagyok. Mint ahogyan nem tudom, másnak is olyan piros-e a piros, vagy olyan kék-e a kék, mint nekem, nincs áthatolás más úton, mint a szimbolizálás és szublimálás két inverz munkája révén. Ennek a két műveletnek értelmét ki kell tágítanunk. Világunknak két arca van, legáltalánosabban szellemi és anyagi arca. Ez a két arc nagyon egy világot alkot, de mégis egyiktől a másikig oda-vissza kell járnunk. Ezek oda-visszájának bejárására való ez a két egymással inverz művelet.

Kilépés magamból: szimbolizálás      mozdulat  
 Belépés a másikba: szublimálás



Irjuk fel ezeket a fogalompárokat a szimbolizálás sorrendjében, melyeken át az egyéni kapcsolatot keresem:

(egyéni)	(közös)
szimbolizálás	szublimálás
pszichikai	fiziológiai
eszmeleti	mozdulati
szellemi	anyagi
elvont	konkrét
gondolat	valóság
idea	matéria
szándék	cselekvés

A baloldali fogalomoszlop a mindennemű valóságoknak szellemi póluson eredő oldala, amely keresi az átlépést az egyéniből a közösbe, a személyesből a mindenkiébe, a közölhetetlenből az átadhatóba, és ennek módját a szimbólumteremtésben látja meg. Így kerül át a közös birodalomba." (DIENES VALÉRIA: im. p. 27.)

18. Alfred Gell ezt „generatív idődimenzió”-nak nevezi. (GELL: im. p. 23.)
19. DALI, SALVADOR: Millet Angelusának tragikus mítosza. Bp., Corvina Kiadó 1986.
20. VOLLY ISTVÁN: Népi játékok. II.k. Bp., 1941. pp. 19–21.
21. A körverbunk leírását LÁNYI ÁGOSTON–MARTIN GYÖRGY–PESOVÁR ERNŐ: A körverbunk c. kötetéből vettem át. Bp., 1983.
22. Uo.: p. 31.
23. A motívumok eredeti előfordulásai a körverbunk-kötetben: a) 68. p. I. 4. ütem; b) 69. p. II. 8–9. ü.; c) 69. p. III. 9. ü.; d) 74. p. I. 5. ü.; e) 74. p. II. 2–3. ü.; f) 77. p. IX. 10. ü.
24. A körverbunk kötetben: a–b) 84. p., c–d) 87. p., e) 96. p., II. 3–4. ü., f) 98. p. IV. 3–5. ü.
25. Uo.: p. 81.
26. Uo.: a) 170. p. II. 5–7. ü., b) 171. p. V. 1–5. ü., c) 173. p. IX. 7.–X. 3. ü.
27. Uo.: d–e–f) 121. p. III. harmad
28. BABITS MIHÁLY: Összegyűjtött versek Bp., 1961.
29. A borica archaizmusáról írja Dömötör Tekla: „A hejgetés, a borica tánc, a bukovinai széke-lyek betlehemes játékának bőrálarcos pásztortáncra igen archaikus vonásokat mutatnak, csak hogy nem világos, hogy mennyi bennünk a régies autochton képzet, vagy pedig csak a környező népek archaikus szokásait vettük át.” (DÖMÖTÖR TEKLA: Naptári ünnepek – Népi színjátszás. Bp., 1979.)
30. ERDELYI ZSUZSANNA: Hegyet hágék, lőtöt lépék. Archaikus népi imádságok. Bp., 1976. p. 117.
31. Uo.: pp. 112–113.
32. NAGY OLGA–VÖÖ GABRIELLA: Mesemondó Jakab István. Bucuresti, 1974. p. 164.
33. Niedermüller ezekre az összefüggésekre az *interstrukturális* háló fogalmát használja. (NIEDERMÜLLER: im. p. 189.)
34. Talán az ilyen komplex jelek egyes elemeinek pszichoanalitikus tudatosításával lehet bizonyos pszichés megbetegedéseket gyógyítani. Egyik barátom mesélte például, hogy ujjnyi vastagságú fémes tárgy érintésére mindig erős fejfájása támadt mindaddig, amíg rájött, hogy az egész egy gyermekkori emléken gyökerezik. Egyszer az édesanyja odaégette a palacsintát, erre ő kiment az udvarra, és hintázní kezdett. A kellemetlen szag és a hinta okozta szédülés miatt kegyetlen fejfájás és émelygés fogta el. Ebben az esetben tehát az égett szag érzete a hinta rúdjának tapintásával és a hinta mozgásával fonódott össze, s később a tapintásérzet önmagában is elegendő volt az összes többi felkeltésére. Freud és általában a pszichoanalitikus irodalom tanulmányozása további adalékokkal szolgálhat a kérdéskörhöz.
35. Elmondta Rab Samu sz. 1900. Zajzon
36. Elmondta Barta István sz. 1928. Püskerec
37. VOLLY ISTVÁN: im. p. 5.



38. Uo.: p. 19.
39. LÁNYI–MARTIN–PESOVÁR: im. p. 44.
40. Uo.: p. 41.
41. HORVÁTH ISTVÁN: Magyarózdi toronyalja. Irói falurajz. Kolozsvár, 1974. p. 115. Az új-évi csattogtatás máshol is ismert, például Székelykocsárdon és Székelyföldváron is (Lásd: MAKKAI ENDRE–NAGY ÖDÖN: Adatok téli néphagyományaink ismeretéhez. Kolozsvár, 1939. pp. 20–21.)
42. Elmondta özv. Pap Istvánné Csuka Ilona sz. 1897. Pürkerec, 1986. május 12-én a következő magyarázattal: „Na, csinál<sup>u</sup>mány. Így mondták, csinál<sup>u</sup>mány, most jut eszembe. ( . . . ) Vették a vizet. Még tudok is hogy mit mondtak! Jaj! Já<sup>u</sup>őtek, mert nekem is vá<sup>u</sup>ót ugye kilenc gyermekem. Anyám ( . . . ) ötven<sup>u</sup>éven fenn vá<sup>u</sup>ót, mikor nekem Etus született. Já<sup>u</sup>ót, aszmondja: add ide azt a gyermeket, te Ilona! Én oda, anyám, mondom, há mit akar? Add ide, és oda tégy vizet, s tégy három szemet belé, s halgass, m.g én beszélek! Mondom, jól van, halgatok, de én nem hittem benne. Elkezdte: (elváltoztatott hangon mondja a mondókát) Egy nagyot nevettem, ugye. (Kacag.) Na, meghúzta a homlokát háromszor így a nevetlen ujjal. Aszmondja, te is Ilona. Mondom, én nem, máamá, mer én nem hiszek az ilyesmit . . . Na, menj pokolba, aszmondja. Igen háromszor keresztet vetett. Na nézd meg, hogy holnap nincs semmi baja a gyermeknek. A gyermeknek milyen baja vá<sup>u</sup>ót, himlőzött. Megverték szemmel.”
43. A tánc komplex összefüggéseiben való vizsgálatának gondolata már Lajthánál, Gönyeynél megfogant: „Éredetileg, s itt-ott ma is zene, mozdulat, tánc hiedelem, sőt öltözet egy egységben él. A magyarázat lehetősége csak veszít, ha ezeket külön-külön és nem együttesen vizsgáljuk. Sajnos az eddigi gyűjtés jobbadán részletgyűjtés volt, s ezzel az egységgel, együtt-szemléléssel nem sokat törődött. A jövőendő kutatás feladata, hogy az említett együttest mint egységet kutassa, s a népszokásokat zenéjükkel és mozdulatkíséretükkel együtt figyelje meg és írja le. A részleteket kutató magyar néptánc-tudománynak csak ez szolgáltat megbízható anyagot.” (LAJTHA LÁSZLÓ–GÖNYEY SÁNDOR: Tánc In: Magyarság néprajza IV. k. Bp., é.n. p. 107.)
44. Erről a kérdéskörrel írja Dömötör Tekla: „Annyi bizonyos, hogy a rítus és mítosz – bármelyiké az elsőbbség – egyfajta világszemléletnek, illetőleg bizonyos összefüggő hitrendszernek kifejezései, és éppen ez az összefüggő rendszer az, mely a jelzett időpontban (európai középkor és újkor) már eltűnt, az európai népi kultúrából. A cselekmények és a képzetek csak mint egy valaha ép, de már tört tükör darabjai csillognak át a dogmatikus vallások ( . . . ) világszemléletén és szertartásain; valóban survivalokról van itt szó. ( . . . ) Az európai ünnepek, szokások jó része tehát valaha rítus volt, azonban abból a hitrendszerből, amelyhez valaha tartoztak, régen kiszakadtak és sokszoros jelentésváltozáson mentek át. Ha ez nem így lenne, az európai népi hiedelemvilág (illetőleg az ezt tükröző mondák, babonás történetek) és a dramatikus szokások közötti összefüggésnek sokkal szervezettebbnek kellene lennie, mint ahogy ezt általában találjuk.

A szokás és hiedelem összefüggése a magyar anyagokban még bonyolultabbnak látszik, mint a környező indogermán népeknél.” (DÖMÖTÖR TEKLA: im. 1974. p. 21.)



## PRINCIPLES GOVERNING THE MOTIF STRUCTURING IN A BORICA DANCE

In her paper richly supplied with supplements the author tackles an important issue of Hungarian folk dance research, namely the mode of producing motif variants and the principles governing this process. The example for illustration is a dance of regular structure and of ritual function.

After an introduction of research history the author describes the motif-creating principles of all *borica* dances so far recorded, the methods and processes used in her analysis, assessing their success and failure. She uses Chomsky's methods of linguistic analysis giving thereby an example of how to develop further the structural dance-analytical methods.

In the second part the author makes an attempt at demonstrating the presence of the transformational rules of the *borica* motifs in the movements of the *Betlehemes* of Lövete, of the *karéj* of Szil and of the *csattogtatós* of Magyarózd, all having a ritual content.

The third part offers a taste of a similarly comprehensive comparative analysis which by collating the complex groups of custom elements – permits to prove the affinity of the elements of dance with other elements of folk culture.



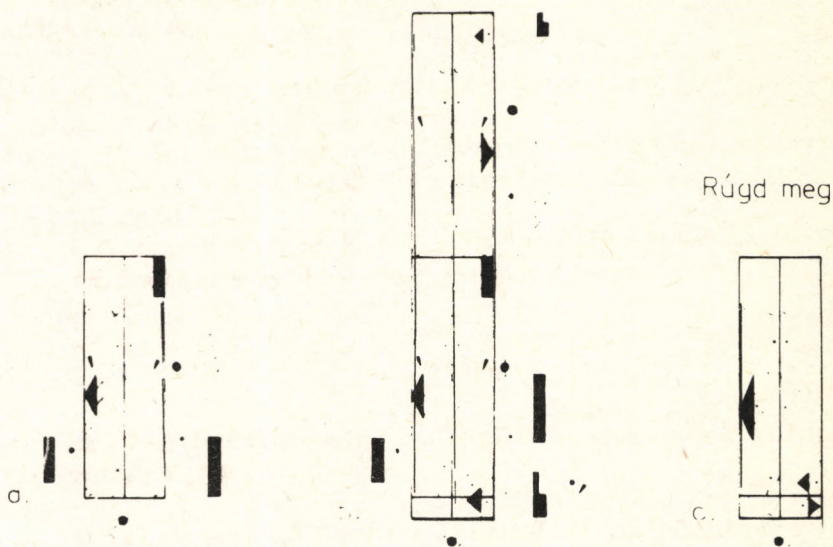
## TÁBLÁZATOK

EGYES	KETTŐS	HÁRMAS	NÉGYES	TÖRÖK	
Nélünk azt mondják „Jobb” és „bal”. S a pürkereci, zajzoniak azt mondják, küs <sup>u</sup> és „besz <sup>u</sup> ”. Ez a különbség. De ugyanaz a tánc. (T <sub>1</sub> )	„Küsz <sup>u</sup> ót!” Akkor a küsz <sup>u</sup> ót lábat kellett ütni. Mikor „A besz <sup>u</sup> ót”, a besz <sup>u</sup> ót üttük. Mikor egyes borica van, csak egyet ütünk. (Z <sub>1</sub> )	Mikor a kettős borica van, akkor kettő kell ütni. (Z <sub>2</sub> )	A hármashoz akkor „Egy a kettő, három! Akkor kapja fel a lábát. (P <sub>1</sub> )	Hármat arra, s hármat vissza. „Sim-mén!” (T <sub>2</sub> )	„Ez a né!” (Z <sub>1</sub> ) S a harmadik borica v <sup>u</sup> ót a torok borica. Az pedig jobb láb-bal kellett járni, s összeverni a hátsó részét, mind a sarkantyúkat. (T <sub>2</sub> )
—	„Aprítsd meg!” „Szusz-szus!” Csak úgy v <sup>u</sup> ót. Csak hogy a lábat nem csapta oda. (Z <sub>1</sub> ) „Hánd fel!” Hogy könnyebben. (P <sub>1</sub> )	Csak úgy megy a felhanyás.	Felhanyás. (P <sub>1</sub> )	„Hánd fel!” „Aprítsd meg!” (T <sub>2</sub> )	Hát van az „Aprítsd meg!”, ami a legnehezebb. A torok boricában. Az erősen, de erősen nehéz. S aprítottál. (Z <sub>1</sub> )
—	Akkor kiáltom, hogy „Rakd meg!” Akkor osztán rakják, úgy-hogy verik azt a port fel, úgyhogy szakad össze minden. (P <sub>1</sub> )	megrakás. (P <sub>1</sub> )	Megrakás. (P <sub>1</sub> )	Amikor harmadszor táncolták, akkor rávertek a lábakkal. Visszafele es rávertek, errefelé es rávertek. (T <sub>2</sub> )	A „tombó!” az a torok boricában v <sup>u</sup> ót. Jártad így: nem üted így össze a bokádat, hát jártad csak így. (Z <sub>1</sub> )
„Mont! Jobbat! Tovább! Mont! Jobbat! Eköré!” (T <sub>2</sub> )	A „Jobb láb befélé!” akkor azt jelenti, hogy a jobb lábat befelé tetted. (Z <sub>2</sub> ) Rakd így be. Az egyenél egyet.	a kettőbe kétszer. (Z <sub>1</sub> )			A torok boricába, mindegyikbe megvan, az egyes, kettős, hármashoz: „Jobb láb elő!” (Z <sub>1</sub> )
—	„Bal láb hátra!” „Bal láb hátrafelé!” Így mennek körbe hátrafelé. S a bal láb orókká hátul kellett legyen. (Z <sub>2</sub> )				S aztán v <sup>u</sup> ót háttal es. Hátra es. Hátra megy az egész, akkor háttal járja mindenk. (P <sub>1</sub> )
Akkor kiáltotta a vezető: „Vigyázz! Vasat!” S akkor már tudta a legénység, hogy én akkor a vezető. leintettem. (T <sub>2</sub> )	Aztán amikor azt mondta: „Vasat! Vasat! Vasat!” akkor összeülték azt a sarkantyút, úgyhogy az megcsendül. (Z <sub>2</sub> )			↑ „Vasatva!” (T <sub>2</sub> )	„Vasat!” Rendszeren mentünk, de kettőzer üttük össze a lábunkot. (Z <sub>1</sub> ) „Vasat, kettőzer a bokát!” (Z <sub>1</sub> ) „Vasat!” „Vasatva!” (T <sub>2</sub> )

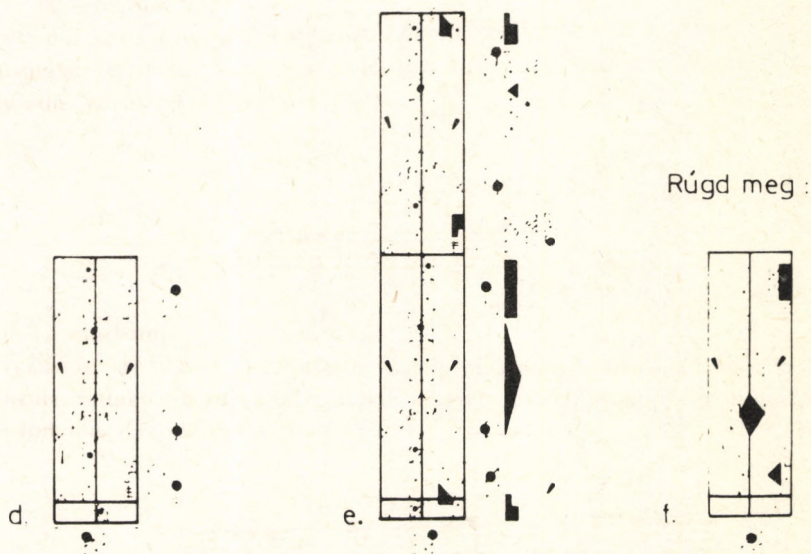




## SZANYI NAGYVERBUNK



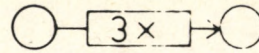
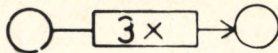
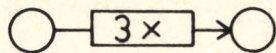
## RÁBASZENTMIKLÓSI VERBUNK



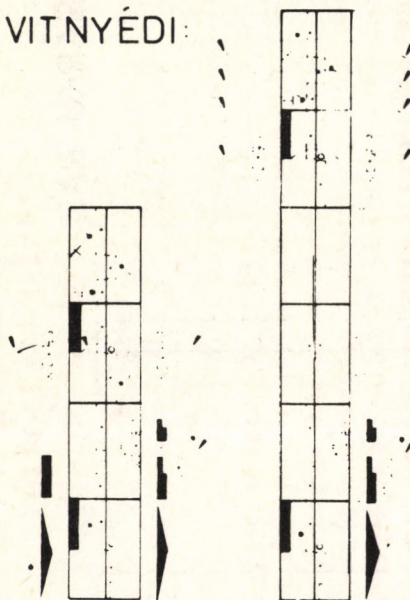




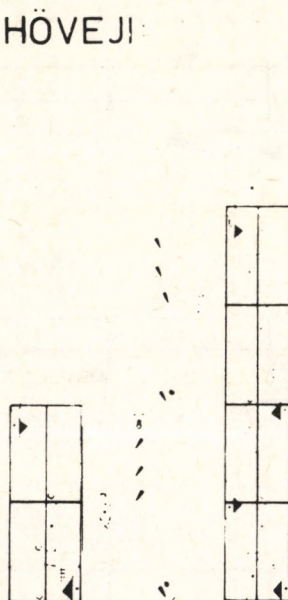




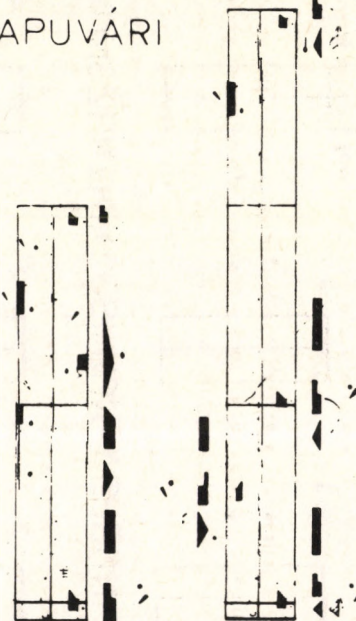
VITNYÉDI:



HÖVEJI:

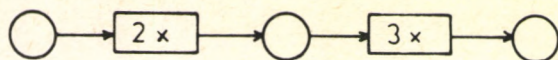


KAPUVÁRI

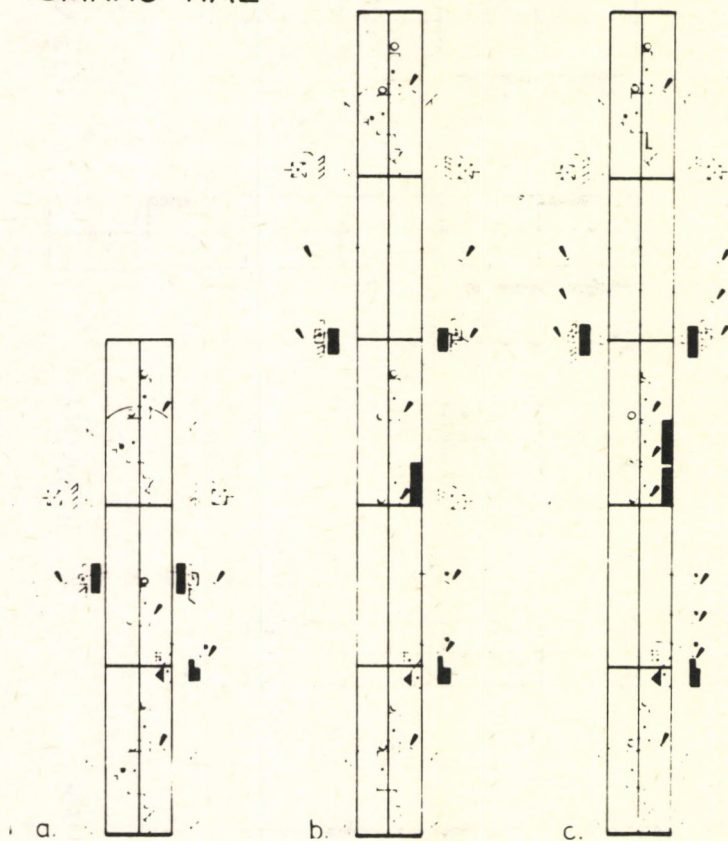


6. táblázat

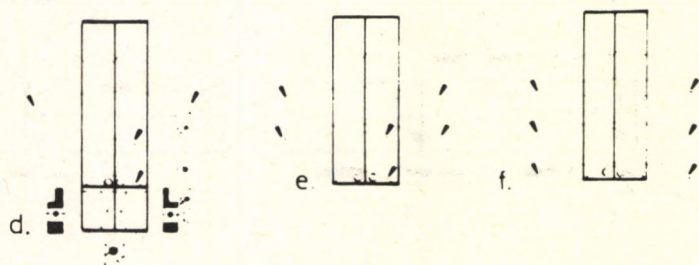




## SÁRKU RAZ

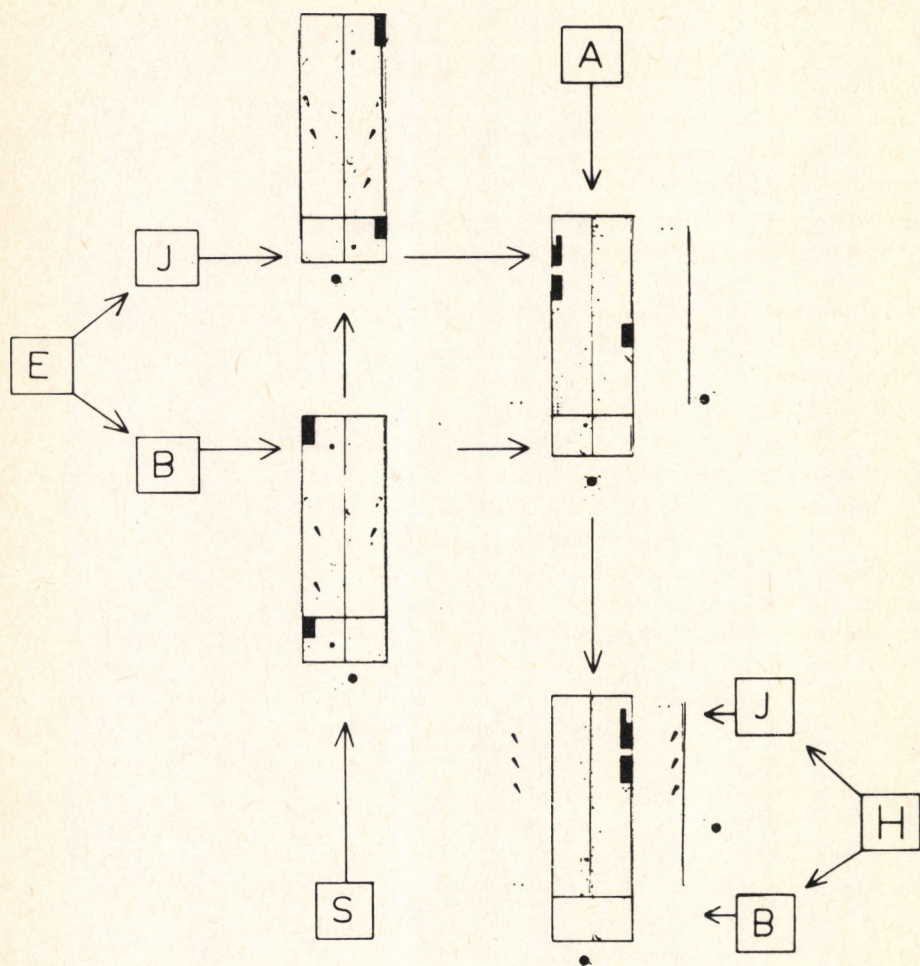


## KUNSZENTMIKLÓSI KUN VERBUNKOS



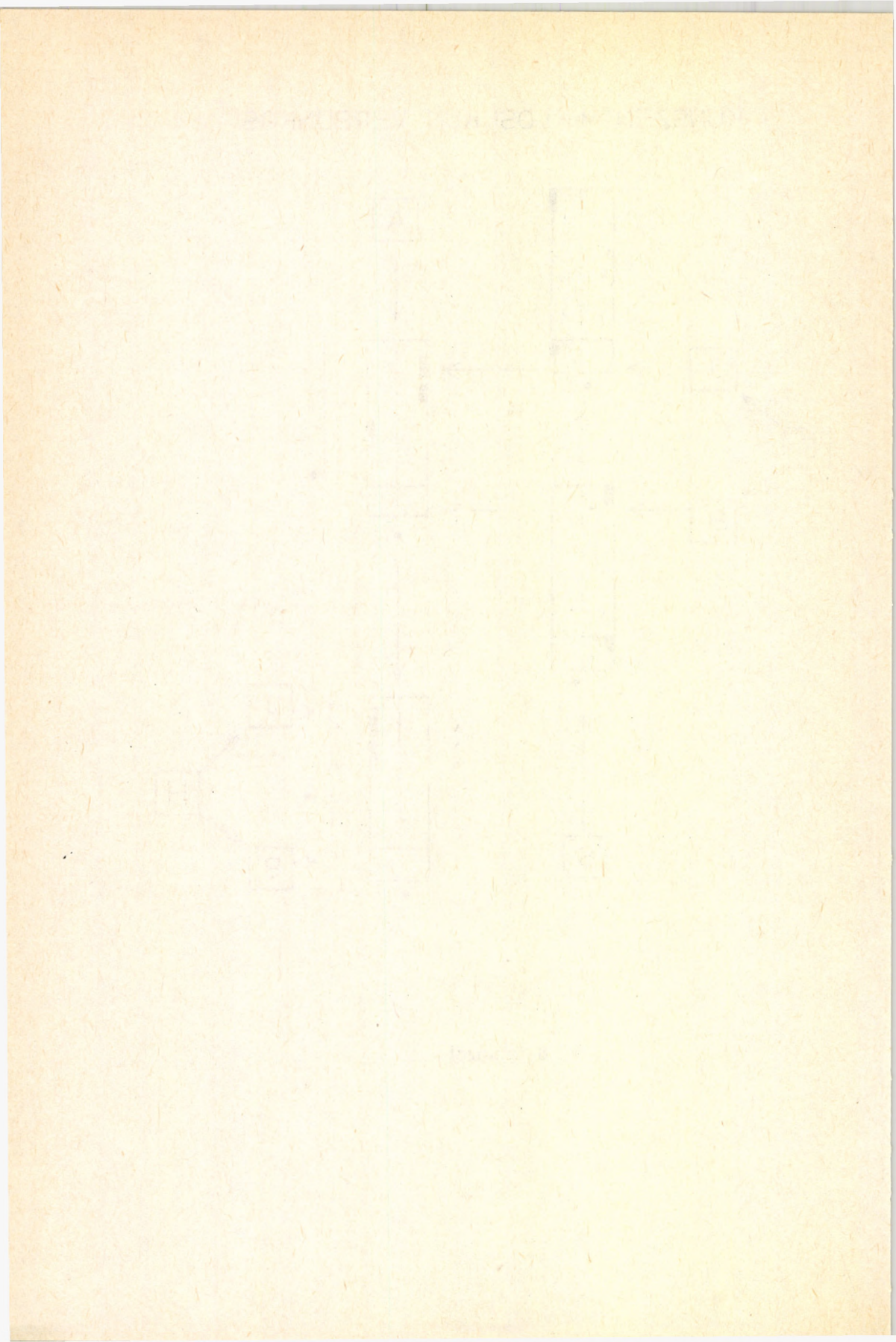


# KUNSZENTMIKLÓSI KUN VERBUNKOS



8. táblázat







## ADALÉKOK KÉT GAGLIARDE-TÍPUSU TÁNCHOZ\* — A VOLTA ÉS A NIZZARDA —

A voltát a dél-franciaországi Provence-ból, egy ottani gagliarde-típusú táncból származtatják. Írásmódjai: la volta, volte, lavolta. Itáliában elterjedt formája a nizzarda, amelynek neve utal a tánc születési helyére (Nizza).

A gagliarde-féle táncokat, ha egyszerűsítünk — amely meglehetősen önkényes megoldás —, két csoportba oszthatjuk: a gyorsabb és alacsonyabb szökkenésekkel előadott csoport a tourdion és a saltarello-szerű táncok, míg a lassabb és magasabb ugrásokkal díszített, szédítő forgással nehezített változat a volta felé irányítja a figyelmet.

Mint annyi más tánc a 16. században, a volta egyszersmind udvari-társasági és néptánc is. A francia udvarban II. Henrik uralkodása alatt, 1556-ban említik először. A király provençe-i látogatása idején megtekintett egy népi mulatságot Brignole-ban, ahol „provençe-i módon táncolnak, melyet voltának és martingallának neveznek”. Egy későbbi leírás szerint IX. Károly és testvére Margit is részt vett egy népi mulatságon, ahol maguk is táncolták a voltát.<sup>1</sup> A feljegyzésekből arra következtethetünk, hogy a volta 1550 és 1650 között élt mint nemzetközi népszerűségnek örvendő és általános elragadtatást kiváltó tánc, amely kedveltségének csúcspontját mégis Franciaországban IV. Henrik uralkodása alatt (1589–1610) érte el. Henrik fia, a tartózkodó XIII. Lajos (1610-től 1643-ig uralkodott) „erkölcstelensége” miatt száműzte a táncot az udvarból, így kezdődött el hanyatlása.

A volta, amint ezt a történelmi és irodalmi forrásokban gyakran olvashatjuk, mégis leginkább Angliai Erzsébet uralkodásának idejéhez (1558–1603) kötődött. A királynő a voltában mutatott fürgeségével és temperamentumával még idősebb korában is túltett a nála jóval fiatalabb Valois Margiton (IX. Károly testvérén), akit pedig táncbéli ügyességéért a fél világ ünnepelt. Erzsébetet le is festették, amint Leicester earl-jével voltát táncol.<sup>2</sup>

Ha a táncok átlagéletkorát tekintjük, a voltáról megállapíthatjuk, hogy rövid, de rendkívül viharos életű volt. Sok ellenséget szerzett magának, mert nagyon illetlennek tartották. Nem csodálhatjuk, hiszen benne a hölgy — partnere szoros átölelésével — széles lépéseket tesz és forgás, emelés közben a levegőben kalimpál. Így nemcsak a lábszára, de gyakran — horribile dictu — a térde is kilátszott. Az egyetlen hiteles, viszonylag pontos volta-leírásban, amely Thoinot *Arbeau Orchésographie*-jában található, a kor neves táncteoretikusa szintén megkérdőjelezi azoknak a fiatal hölgyeknek

\*A tanulmány a szerzőnek az Állami Balett Intézet Pedagógusképző Tagozatán benyújtott szakdolgozata. (a Szerk.)



a tartózkodását, illemtudását és jóhírben maradását, akik „széles, terpesztett lépéseket tesznek, miközben szorosan tapadnak partnerükhöz”.<sup>3</sup>

A volta zenei kíséretéhez az ének mellett üstdobot és cintányért használtak.

Zenei beosztása  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$  és más páratlan ütemek. A volta zenei leírása megjelenik az itáliai lanttabulatúrákban is (G. C. Barbetta, 1585; G. Terzi, 1599). Angol és német forrásokban 1600 tájáról több volta ismeretes. A kora 17. század szvitjeiben is használták, legtöbbször zárótáncként, Thomas Simpson angol zeneszerző *Opusculum neuer Pavanen, Gallarden, Couranten und Volten . . .* (1610) című munkájában kimagasló helyet szentel neki. Az angolban összevonva lavolta-nak írják. Shakespeare is így említi az *V. Henrik*-ben.<sup>4</sup> A tánc, korának zenei gyűjtésében betöltött jelentőségét abból is felbecsülhetjük, hogy Michael Praetorius *Terpsichore*<sup>5</sup>-jában (1612) negyvennyolc voltát említ, Arnold Dolmetsch angol zenetudós pedig egy 1610-ben megjelent lantkéziratban huszonhat voltát talált. Robert Ballard *Első és Második könyve* (1611 és 1614) hét voltát tartalmazott.

A század közepe táján a tánc egyre ritkábban fordul elő a zenei gyűjtésekben. Couperinnél (1688–1733) például már csak egyetlen voltára bukkanunk. Maga a tánc azonban tovább élt szülőhazájában Provence-ban. Egy ottani faluban Violet Alford még 1938-ban is gyönyörködhetett benne.

Curt Sachs nem veti el annak lehetőségét, hogy a voltának lehet valamilyen kapcsolata a valcerrel is, és ha ezt a feltételezést bizonyítani lehetne, az a volta „reinkarnálását” jelenthetné. A „volta” szó olaszul (többek között) fordulatot jelent, és a zenei beosztást, a gyors forgást, a három lépésből álló alaplépést tekintve, az összehasonlítás mindenképpen figyelemre méltó. Hozzátehetjük még, hogy a német nyelvben a „V”-ből „W” lett és egy volta már 1660-ban a Rowallan-lantkönyvben „Wolt” írásmóddal szerepelt.<sup>6</sup>

## A tánc leírása

A volta két részre tagolható. Az első, bevezető vagy más szóval felvezető részben (passeggio) kör mentén (az óra járásával, „a nap útjával” egyező irányban) haladva, felkészülünk a második, forgó részhez, amelyben a táncosok egy helyben maradnak, nem haladnak. Ebben a részben mai szemnek is meglepő gyorsasággal forognak egymással a párok. Azután újabb passeggio és újabb forgó-emelő szakasz következhet.

A kezdő, felvonuló részben a párok körben előre haladva csinálják a lépést, a hölgyek partnerük jobb oldalán, annak jobb kezét fogva táncolnak. Arbeau szerint a passeggiót a gagliarde-ből ismert különböző *cinq pas*-kból is összeállíthatjuk, de ő inkább a volta alaplépését javasolja, hogy az egész tánc egységes legyen és hogy „az Urak is megmutathassák ügyességüke” az ugrások” minél magasabb kivitelezésében. Az emelő-forgós szakaszban ugyanis csak a hölgyek ugranak, az urak pedig térdükkel megtámasztva segítik őket. Leírásában Arbeau még az elkerülhetetlennek látszó „szédülés és emelygés leküzdésére” is tanácsot ad. Azt javasolja, hogy ismétléskor másik lábbal kezdjünk és másik irányba forogjunk, vagy mielőtt folytatnánk a voltát, táncol-

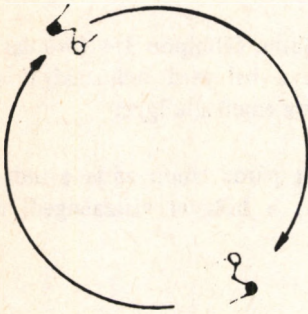


junk valami mást.

A táncban tetszés szerinti számú pár vehet részt, és mivel többnyire egy dallam többszöri ismétléséből áll az egész, gyakran adódik alkalom arra, hogy bekapcsolódjanak a passeggio-résznél, illetve ugyanott helyükre vezessék a hölgyet.

### Lépések

#### Passeggio



4 x  $\frac{6}{4}$ -es bevezetésre: 16. századi (reneszánsz) férfi, majd női bók

Lépés:

$\frac{6}{4}$



kis szökkenés előre haladva bal láb-  
bon, a jobb lábat megemeljük



széles előrelépés (tempóvétel) jobb  
lábbal



magas ugrás jobb lábról



érkezés mindkét lábra



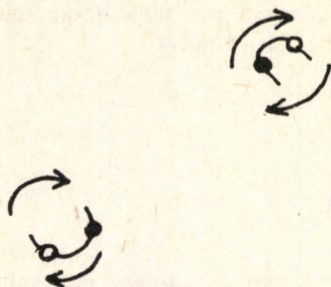
ismétlés másik lábbal kezdve

⋮

Ezt a lépést összesen hétszer csináljuk kör irányában, a nyolcadikkal pedig a táncos partnernőjét a bal oldalára perdíti, hogy az ugrás már ott történjen.



# Forgós-emelés rész



Kiindulási helyzet: a menetiránynak szemben

Férfi lépés:

$\frac{6}{4}$  kis szökkenés bal lábra érkezve, jobb láb a levegőben, közben  $\frac{1}{4}$  fordulat jobbra, a kör középpontjával szemben érkezve

széles oldalt lépés jobb lábra, közben  $\frac{1}{4}$  fordulat jobbra, érkezés a menetiránynak háttal

jobb lábon, féltalpon  $\frac{1}{4}$  fordulat, közben a bal térd felhúzásával a combjára emeli a hölgyet

hajlított páros lábon zárja a mozgulatot, a hölgyet visszaengedi a földre

ismétlés

Női lépés: ugyanúgy indul mint a férfi, annak bal oldalán

$\frac{6}{4}$  mint a férfi

mint a férfi

magas ugrás páros lábról

érkezés páros lábra, pliébe

kis féltalpra emelkedés (ruganyozás)

leereszkedés talpra, demi plié-be

ismétlés



Egyszer  $\frac{6}{4}$  alatt összesen  $\frac{3}{4}$ -et fordulnak a párok a kiindulási helyzetéhez képest.

A forgós-emelő rész 8 üteme alatt tehát hat teljes fordulatot tesznek meg. Ezután visszatérhet a *passaggio* rész és jobb lábbal, a másik irányba (balra) folytathatják a táncot.

A forgás és emelés egyidejű kivitelezése a volta nehéz eleme. A férfi már a két első lépés alatt olyan közel tartja magához a hölgyet, amennyire csak lehet, hogy az minél közelebb maradjon a forgás tengelyéhez. A hölgy hajdanán táncosa hátán, vagy annak gallérjára támaszkodva segítette az emelést. Emelés közben egyébként a hölgy a férfi bal combján ül, bal kezével a szoknyáját igyekszik leszorítani, hogy azt a forgás szele ne emelhesse illetlenül magasra. A férfi bal karjával a hölgy hátát öleli és keze, bal csípőjén át a combját fogja, jobb kezével pedig a nő fűzőjének alsó, hegyes kiszögellését tolja felfelé.

Ha ma táncoljuk a voltát, a férfi jobb kezével a nő medencéjének elülső, középső részét támasztja, a nő a férfi malomkerék-gallérja helyett, annak vállára támaszkodhat. Ilyen módon, megszabadulva a fűzők szorításától és a kelmék súlyától, meglepően magasra sikerülhet az emelés.

A hölgy, földet érven az emelésből, térdeit enyhén kifelé fordítja (szinte I. pozícióban), majd mindkét lábán kissé féltalpra emelkedik, végül visszaereszkedik talpra.

Fontos még az is, hogy ahhoz, hogy a pár ne veszítse el az egyensúlyát, a hölgynek tökéletesen egyenesen kell felfelé ugornia, minél magasabbra, a fejét pedig semmi esetre sem szabad előre ejtenie. A férfi nem fordulhat túl élesen, mert a hölgyet ki-rántja tengelyéből és már az első emelésnél mindketten eleshetnek. A forgás lehet gyorsabb is, lassúbb is, ez a táncosok összeszokottságától, ügyességétől és temperamentumától függ. Arbeau a fenti leírást és térbeosztást csak a tánc tisztaságának érdekében határozta meg így.


### La nizzarda


A szó jelentése „nizzai tánc”, az elnevezést Cesare Negrinek tulajdonítjuk, aki 1602-ben Milánóban, *Nuove Inventioni di Balli* című munkájában adta közre a tánc leírását. Negri lejegyzéséből kiderül, hogy a nizzarda milyen közeli rokona az Arbeau mester által ránk hagyott voltának. Mindketten azt a táncot jegyezték le, amelyet jobban ismertek, illetve jobban kedveltek. A nizzarda lépései furfangosabbak, fürgébbek, változatosabbak, és benne a párok nincsenek úgy összetapadva, mint a rendkívüli összehangoltságot igénylő voltában. A nizzarda muzsikája  $\frac{3}{4}$ -es.




## Lépések


## 1. kis, rugalmas lépések


2. **Zopetto:**  ráugrunk a jobb lábra, közben a balt előre emeljük,

 visszamélyítjük a megemelt lábat a súlyláb bokájához.  
Ez a zopetto jobbra.  
Balra ugorva, először bal zopettóba kezdünk.

3. **Cadenza:** jobbra:


ütemelőző  -ra kis „merítő” mozdulattal előrelendítjük a jobb lábunkat,


első  -re felugrunk a bal lábon és a

második  -re páros lábra, III. vagy IV. pozícióba érkezünk.

Balra ellentétes lábbal kezdünk.

4. **Sotto piedi:** balra:


 oldalt szökkenés bal lábra, miközben a jobbat hátraemeljük


 jobb lábbal a bal sarok alá lépünk, ezzel egyidőben a bal előre-  
lendül


Jobbra végezve a lépést, először a jobb lábra ugrunk. Táncunk második dallamában három egymást követő sotto piedi van egy irányban, amelyeket összezárt lábakkal fejezünk be.

Ez a lépéssor a *ripresa di sotto piedi*.

5. **Recacciata:** jobbra:

 kis ugrás a jobb lábra, féltalpra érkezte, közben a bal lábunkat  
hátrarúgjuk

 -re dobantás bal lábbal közvetlenül a jobb sarok mögött

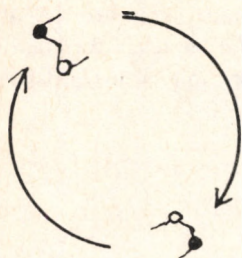
a következő:  -re bal lábunkat a jobb sarok alá esúztatjuk, közben jobb lábunk  
előre fellendül néhány centire a földtől.

A bal recacciátát ugyanígy csináljuk, ellenkező lábbal kezdve.



## A tánc menete

A nizzarda három, világosan elkülöníthető részből áll (míg a volta kettőből). A bók után ez a tánc is passeggioval indul, amelyben a hölgy és lovagja kézen fogva köröznek a teremben. Az első rész 12 ütemes.



### 1. dallam

a férfi bal, a nő jobb lábbal kezd

1. ütem: két kis, rugalmas lépés

2. ütem: zopetto (a férfi jobb, a nő bal lábbal)

3. ütem: cadenza (a férfi bal, a nő jobb lábbal)

4., 5., 6. ütemek: ismétlés másik lábbal


7-12. ütemek: az első 6 ütem ismétlése




### 2. dallam

a partnerek egymással szembefordulva, mindkét kezükkel összefogódnak

1. ütem: 3 sotto piedi (a férfi balra, a nő jobbra)

2. ütem: -re zárjuk a lábakat és hajlítjuk a térdet

-re egyenes felugrás paros lábbal. Ugrás közben a táncosok összefogott kezeit belülről felfelé, érkezéskor lefelé-kifelé vezetik. (Ez a karmozdulat amellelt, hogy segíti az ugrást, vidámmá, játékosá teszi a táncot.)



3. ütem: 3 sotto piedi ellenkező irányba (férfi jobbra, nő balra)

4. ütem: 2. ütem ismétlése

5-8. ütem: az első 4 ütem ismétlése











## 3. dallam

Ebben a részben ismerhetjük fel legkönnyebben a nizzarda és a volta rokonságát, hiszen itt ismét találkozunk a forgós-emelősséssel, jöllehet a forgás sebessége itt egyáltalán nem szédítő, inkább lassú, komótos. (A voltában a nyolc ütem alatt 6 teljes fordulatot tesznek a táncosok, míg a nizzardában csak egyet.)

## Férfi lépés:

1. ütem: recacciata jobbra; a harmadik -re a megemelt jobb lábat a bal mögé vezetjük (mintegy V. pozícióba) plié-be.
2. ütem: jobbra 1/4 fordulat féltalpon, közben a hölgyet partnere határozott mozdulattal olyan magasra tolja, amennyire kényelmesen még lehetséges. A második -re, a hölgy földre helyezésével egy időben, a férfi könnyedén demi plié-be ereszkedik. A harmadik -re laza féltalpra emelkedik. Érkezés a kör menetirányával szemben.
- 3–8. ütemek: az 1. és a 2. ütem még háromszor ismétlődik és így a táncos visszaérkezik a kiindulási helyre.

## Női lépés:

1. ütem: recacciata balra, de a sarok mögé lépés helyett a második -re oldaltlépés hajlított térdekkel (kb. II. pozíció) = tempóvétel
2. ütem: magas ugrás két lábra érkezve, az ugrás közben a partner vállára támaszkodva. A második -re nyitott állásba (kb. I. pozíció) érkezés, hajlított térdekkel, a harmadik -re pedig könnyed féltalpra emelkedés.
- 3–8. ütemek: az 1. és a 2. ütem még háromszor ismétlődik.

A táncban ezután a teljes 2. és 3. dallam megismétlődik. A nizzardát itt befejezhetjük bókkal, de az 1. dallamra helyrevezetéssel is (a színpadon kimenéssel), sőt, kezdhethetjük előlről az egészet. Itt csatlakozhatnak újabb párok (vagy akik kimerültek, abbahagyhatják) és a nizzarda folytatódhat, ameddig csak a táncosoknak jólesik és ameddig bírják. A tánc szerkezete így: A B C B C, A B C B C, A B C B C, ...



*Jegyzetek*

1. PIERRE DE RONSARD: La Charité című költeménye
2. A kép a kenti Penhurst Place-ban található
3. ARBEAU, THOINOT (Jehan Tabourot anagrammája) (1519–1596) francia táncteoretikus. Orchésographie, traité en forme de dialogue . . . (Langres, 1588 és 1596) című könyvének újabb angol nyelvű kiadása (M. St. Evans fordításában) Londonban 1948-ban, ennek paperback változata Londonban és New Yorkban 1967-ben jelent meg.
4. SHAKESPEARE, WILLIAM: V. Henrik 3. felvonás V. szín
5. PRAETORIUS, MICHAEL: Terpsichore (Wolfenbüttel, 1612). Párizsi táncmesterek 312 táncmelódijának gyűjteménye.
6. Edinburgh, National Library La III., 187.

*Irodalom*

- BROCKHAUS-RIEMANN: Zenei lexikon  
Zeneműkiadó, Budapest, 1983–1985
- DARVAS GÁBOR: Zenei zseblexikon  
Zeneműkiadó, Budapest, 1978
- DOIMETSCH, ARNOLD: The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Century  
London, 1915, 1944
- DOIMETSCH, MABEL: Dances of England and France 1450–1600  
Routledge and Kegan Paul Ltd., London, L. C4 1949
- DOIMETSCH, MABEL: Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600.  
London, 1954
- KOFLER, HORST: Balettlexikon  
Zeneműkiadó, Budapest, 1977
- SACHS, KURT: Eine Weltgeschichte des Tanzes  
Berlin, 1933
- SACHS, KURT: World History of the Dance  
New York, 1964
- SZABOLCSI BENCE: Vers és dallam  
Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972
- SZABOLCSI BENCE: Musica mundana SLPX 11725–30 (hanglemez)  
Hungaroton, 1975
- VÁIYI RÓZSI: A táncművészet története  
Zeneműkiadó, Budapest, 1969
- VOLLERTHUM-ZYGANOW: Die musik in Geschichte und Gegenwart  
Barenreiter Kassel–Basel–Paris–London–New York, 1968
- WOOD, MELUSINE: Some Historical Dances 12th to 19th Century  
The Imperial Society of Teachers of Dancing, London, 1952
- WOOD, MELUSINE: More Historical Dances  
London, 1956



## CONTRIBUTIONS TO THE VOLTA AND THE NIZZARDA

The author describes and analyses the jumping couple dance stemming from Provence and having acquired great popularity in England toward the end of the 16th century, the volta as well as the related nizzarda coming from Nice (Nizza in Italian). Both of these dances are of the gagliarda type. After enumerating their occurrence in passages of dance, musical and belletristic literature, the author gives a detailed description of their actual course, steps and patterns.



**TÁNC ÉS TECHNIKA**  
**DANCE AND TECHNICS**







## TÁNC ÉS SZÁMÍTÓGÉP

A tánc mind a mai napig a legkevésbé dokumentált, „tünékeny” műfaj.<sup>1</sup> A legkorábbi európai kísérlet a tánc lejegyzésére kb. 500 évvel ezelőttre tehető, majd a notációs rendszerek száma egyre növekedett és mára meghaladta a nyolcvanat. Ebből a 20. században kb. huszonöt tánclejegyző rendszert fejlesztettek ki.<sup>2</sup> Századunk elejétől olyan új technikai eszközök jelentek meg, mint a film, majd a hatvanas évektől a videó, amelyek lehetővé tették a tánc hosszabb-rövidebb időre szóló archiválását. Míg a tánc lejegyzése elmélyült mozdulatelemzési ismereteket és jelentős gondolati-absztrakciós munkát igényel, a film (és a videó) a táncot saját „hordozó közegében”, a mozgás képi megjelenítésében adja vissza.

Az elmúlt két évtizedben a műszaki-tudományos fejlődés újabb eredményét, a számítógépet is egyre szélesebb körben alkalmazzák a táncművészet és a tánc kutatás területén. A számítógép további lehetőséget nyújthat a mozgás képi megjelenítésére a *digitális animáció* révén. A filmes technikához képest jelentős újdonság, hogy a számítógép programozásának egyik fontos tényezőjéből adódóan, a megjelenítésre szolgáló műveletek *változókkal* elvonatkoztatottan, leírhatók. A tánc animációjának esetében ez sebesség (tempó)- és nézőpont-függetlenséget jelent, vagyis ha megfelelő modellek segítségével sikerül a táncot a képernyőn megjeleníteni, akkor ez bármely tempóban és bármely nézőpontból (színpadi szemlélet szerint pl. hátulról, oldalról, valamely diagonális irányból, felülről, vagy ezek tetszés szerinti kombinációjával) újra megtehető.

A számítógép rugalmas képernyőkezelése, az alkalmazóval való közvetlen – interaktív – kapcsolata és az elektronikus tárolás révén a számítógépre vitt táncjelírási rendszerek szerkesztése jelentősen megkönnyíthető. A számítógép további jellemzője, hogy nagy-mennyiségű adatot rövid idő alatt képes áttekinteni. Nagy adathalmazok megadott szempontok szerinti elemzésével segítheti a kutatást, de hasonlóan jól használható fel az oktatói munkában és akár a tánckritikák megítélésében is. A kísérletek és alkalmazások fő központja máig az Amerikai Egyesült Államok.

### Animáció

A kezdetektől kutatott és változatlanul a legnagyobb érdeklődésre számot tartó terület kétségtelenül a táncos mozgás digitális megjelenítése, a *számítógépes animáció*. Már az első kísérletek a koreográfiai munka támogatását célozták,<sup>3</sup> ami mindenekelőtt mozgáshűség szempontjából magas követelményt állított az animátorok elé. Az animációs kutatások kiemelkedő eredményt elért kutató párosa, *N. I. Badler* és *S. W. Smoliar*<sup>4</sup> a kielégítő minőségű, felhasználói szempontokat is figyelembe vevő,



emberi mozgásanimációs rendszerekre a következő *elvárás-listát* állította össze:

1. A mozgást végre lehessen hajtani irány, véghelyzet vagy forgatás meghatározásával.
2. A test az egyensúly és a súly figyelembevételével mozogjon anélkül, hogy a felhasználónak erre külön ügyelnie kellene.
3. A mozgást testrészek és más tárgyak közötti viszonyok is szabályozzák.
4. A mozgásfrázisok és a mozgás dinamikája a testrészek térbeli elmozdításától elkülöníthető legyen és tapasztalati-dinamikai mintákon alapuljon.
5. A rendszer figyelje és kerülje el a test más testekkel vagy tárgyakkal való ütközésének lehetőségét.
6. A mozgásmeghatározás legyen lehetővé rugalmas ismétlésképzést (rutin) és paraméteres helyettesítést.
7. A rendszert az emberi mozgáslehetőségek határán kell kipróbálni.
8. A rendszer legyen alkalmas bármely olyan mozgáslejegyző módszerrel leírt mozgás animálására, amely jól meghatározott szemantikával és elegendően szigorú megkötésekkel rendelkezik a lejegyzett mozgás valóságnak megfelelő rekonstrukciójára.

A kifejlesztett animációs rendszerek szembetűnően különböznek abban, hogy milyen modellt alkalmaznak a *test megjelenítésére*. A fenti elvárás-lista alapján feltétlenül háromdimenziós modellt kell választani, különben a takarásban lévő testrészekre vagy testfelszínekre nem lehet érintési véghelyzetként utalni, vagy azok mint ütközési tényezők (hibalehetőség) nem vehetők figyelembe. Ezért a hagyományos (pl. számítógéppel segített rajzfilmes) animációk 2 vagy 2 1/2 dimenziós modelljei<sup>5</sup> itt nem megfelelőek.

Az emberi testre legkevésbé hasonlító, túlzottan egyszerűsített modell a *pálcika-figura* (J. Barenholz<sup>6</sup>, G. F. Savage<sup>7</sup>, C. Withrow<sup>8</sup>). A modell mozgatásakor a mozgás percepcióját számos tényező zavarja: a mélység nem érezhető, a testrészek nem takarják egymást, a jobbra és balra forgás könnyen összetéveszthető. A pálcika-figura többnyire a test hosszanti tengelyét jeleníti meg, ezért a forgatás szinte teljesen érzékelhetetlen.

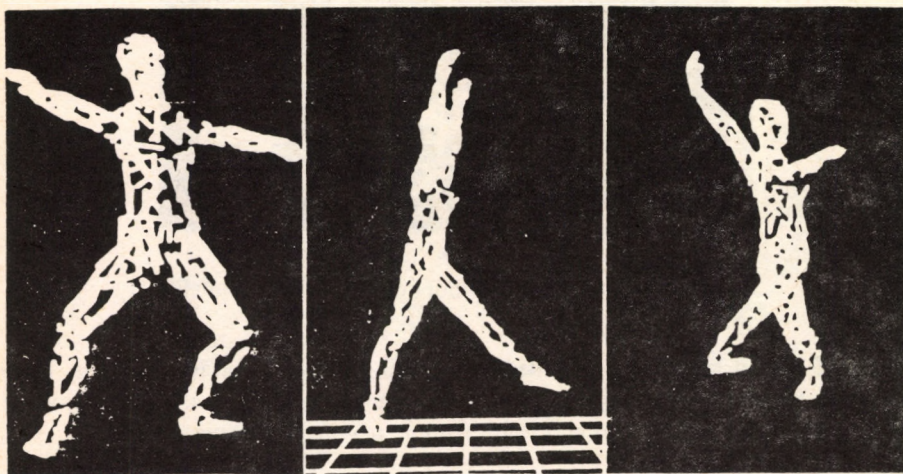


1. ábra

Test-megjelenítés pálcika figurával Withrow modellje



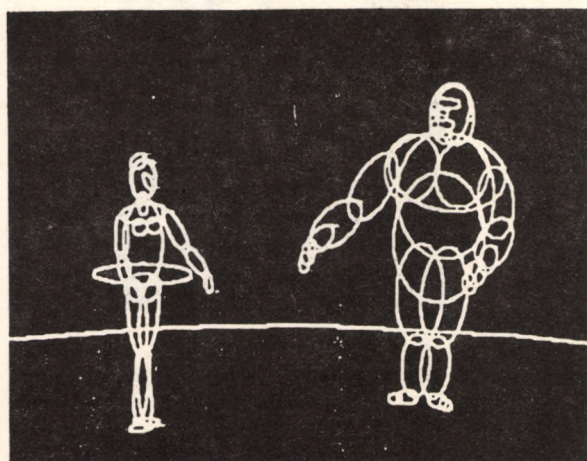
A *felszín modellek* révén a fent említett hátrányok megszűnnek, ehhez azonban jelentős matematikai apparátusra van szükség. A testfelszínt sík<sup>9</sup> – vagy görbült felületekkel<sup>10</sup> (foltokkal) közelítik, így a forgatás jellegű felületelmozdítások érzékelhetővé válnak. A rejtett-felület algoritmusok<sup>11</sup> megoldják a takarási és mélységi hatást, valamint a nem látható felületekre való utalást (pl. érintés). A modell hátránya, hogy az ízületek az ízesülő testrészekben hajlításkor torzulnak, rendszerint elvékonyodnak. A modell táncos alkalmazását (R. Allen<sup>12</sup>) az alábbi ábra példázza:



2. ábra

R. Allen: Bionic Dancer – test-megjelenítés felszín modellel

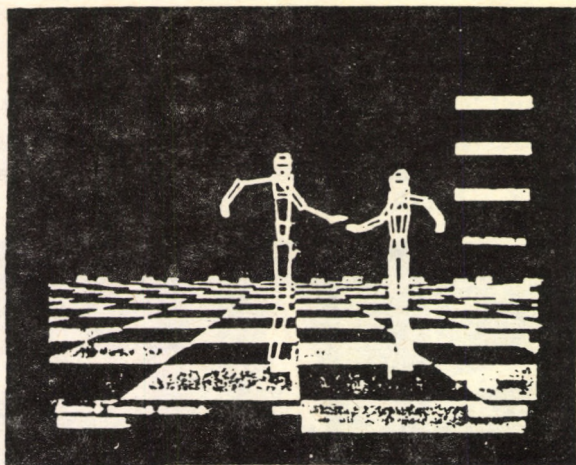
A számítógépes test-megjelenítés harmadik, mindeddig legfejlettebb változata a *tömeg modell*. A testet egyszerű térelemekből építik fel, amelyek lehetnek hengerek (S. M. Evans<sup>13</sup>, T. E. Potter<sup>14</sup>), ellipszoidok (D. Herbison<sup>15</sup>), hasábok (T. W. Calvert<sup>16</sup>) vagy gömbök (N. I. Badler<sup>17</sup>).



3. ábra

Herbison: A balerina és az emberszabású majom – ellipszoid modell





4. ábra

Calvert átlátszó hasábokból készített tömeg modellje

Az 5. ábrán látható modellt Badler kb. 300 gömb alkalmazásával nyerte. Módszerével matematikailag könnyebben és a többi modellhez képest a valóságot jobban megközelítő módon tudja az emberi testet (forma, izomfelépítés) megjeleníteni.



5. ábra

Test-megjelenítés gömbökkel



A számítógépes animációs rendszerek a *mozgás megjelenítésének* tekintetében is eltérnek. Többen alkalmazzák a rajzfilmes animációk kulcs-képes módszerét. A hagyományos animációs stúdiókban a kulcs-képeket, a mozgás legjellemzőbb képkockáit az animáció vezető tervezője készíti el, a folyamatos mozgásérzetet keltő köztes képeket pedig a kulcsképek alapján a stúdió rajzolói. Számítógépes animáció esetén a mozgatni kívánt, a képernyőn megfelelő testmodellel megjelenített figurát az animátor interaktív úton – joystick, egér vagy klaviatúra segítségével – a kulcs-képeknek megfelelő helyzetbe állítja. A számítógép a mozgáshoz szükséges köztes helyzeteket, az előre meghatározott sebességnek (a mozgáshoz szükséges időnek) megfelelően, matematikai úton generálja. (Ezt a módszert alkalmazza a fent említett Allen és Calvert.)

A mozgás megjelenítésének fejlettebb formája a *mozgás-szimuláció* (S. W. Smoliar<sup>18</sup>). Ez az egyéb animációs technikáktól abban különbözik, hogy a szimuláció a mozgást a test és a környezet, valamint az ízületek illetve a testfelületek egymáshoz való viszonyaként határozza meg. Közben figyelembe veszi a mozgás hatására az ízületekben lejátszódó, egymásra ható változásokat is. A kapcsolatban lévő testrészek a viszonyváltozásnak csak mozgással tehetnek eleget. A testmodell viselkedését saját magával és a környezettel kölcsönhatásban lévő háromdimenziós testszerkezet szabályozza. A program tervezői ezt a szerkezetet az ízületek mozgáslehetőségeit (elmozdulás, forgatás vagy hajlítás és mint korlátozó tényezők ezek szélső értékei) modellező processzorok hálózatából építik fel. A processzorok utasításkészlete „mozgás primitívekből”<sup>19</sup> – elemi mozgáseseményekből – áll, amelyek tulajdonképpen bármely mozdulatelemzési rendszer fő fogalmainak – mint pl. irány, forgás-forgatás, felület-irányulás stb. – megfelelnek.

## Táncjelírás

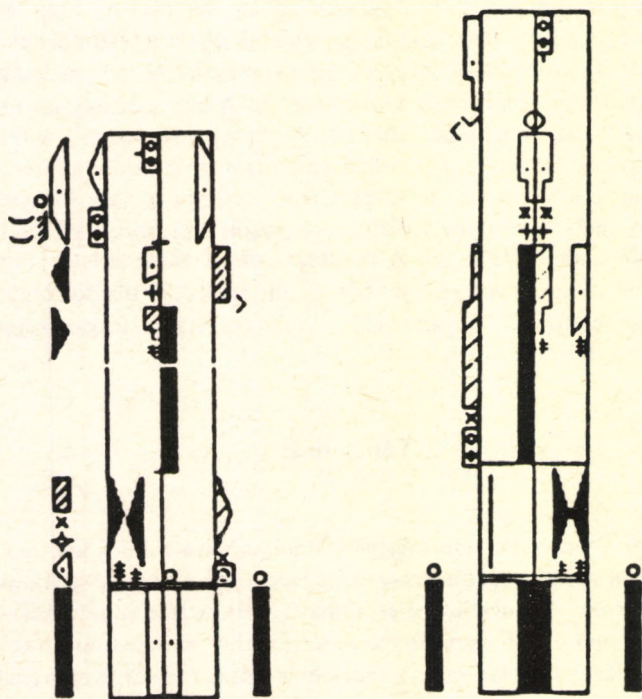
A táncjelírás-rendszerek számítógépes feldolgozására számos kísérletet végeztek, azonban az alkalmazások jelentős része nem lépett túl a notáció grafikus megjelenítésén és szerkesztésén. A táncjelírás elektronikus szerkesztése és tárolása – hasonlóan a szövegszerkesztéshez – a hagyományos módszerekhez képest (mint a rendkívül idő- és energiaigényes kézi rajzolás vagy a táncjelírás-írógép) jelentős előnyöket biztosít. Az elkészült partitúrák javítása leegyszerűsödik, részletek törlése, új részletek beszúrása vagy akár az egész partitúra „áttördelése” könnyen elvégezhető, és a betáplált anyagról tetszés szerinti számú „első példány” készíthető.

A tánclejegyzésre nemzetközileg legszélesebb körben elterjedt Lábán-kinetográfia<sup>20</sup> szerkesztésére számos programot készítettek<sup>21</sup>, elsősorban IBM és Macintosh személyi számítógépekre. A programok egy részénél a szerkesztési struktúra alapja a „menu-módszer” (M. D. Brown, F. I. Dunin, L. Venable), az azonos formai kategóriába tartozó jelek táblázatos megjelenítése és kiválasztási lehetősége. Az inzertálni kívánt jel meghatározásának másik változata (J. Allen, D. Sealy) a klaviatúra jelekre való átdefiníálása. Mivel a billentyűk száma még a billentyű-váltók használatával is jóval alatta marad a lehetséges jel-varianciók számának, a programkészítők rendszer-



**kérdés sorozatot (prompt) állítottak össze, amellyel az alapul választott jel tovább módosítható.**

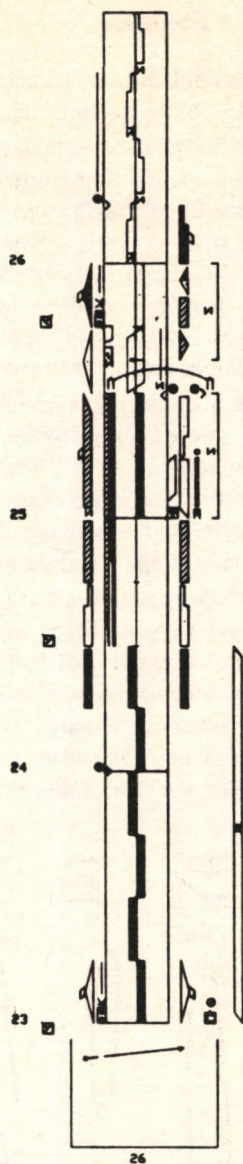
A grafikák minősége az alkalmazott számítógép és nyomtató (printer, lézer-printer vagy plotter) típusától függ. A 6. ábrán Macintosh számítógéppel készített táncjelírás látható. Itt a ferde vonalak erősen torzulnak. A legkiválóbb, szinte nyomdakész minőségű grafikához *A. Adamson*<sup>22</sup> jutott, rendszerét az IBM számítógépen futtatható AutoCAD grafikus programcsomagra alapozva.



6. ábra

Laban Writer programmal Macintosh számítógépen készített kinetogramm





7. ábra  
Plotterrel rajzolt partitúra részlet

A Benesh-táncjelírás<sup>23</sup> szerkesztésére a kanadai Waterloo Egyetemen fejlesztettek ki programot.<sup>24</sup>

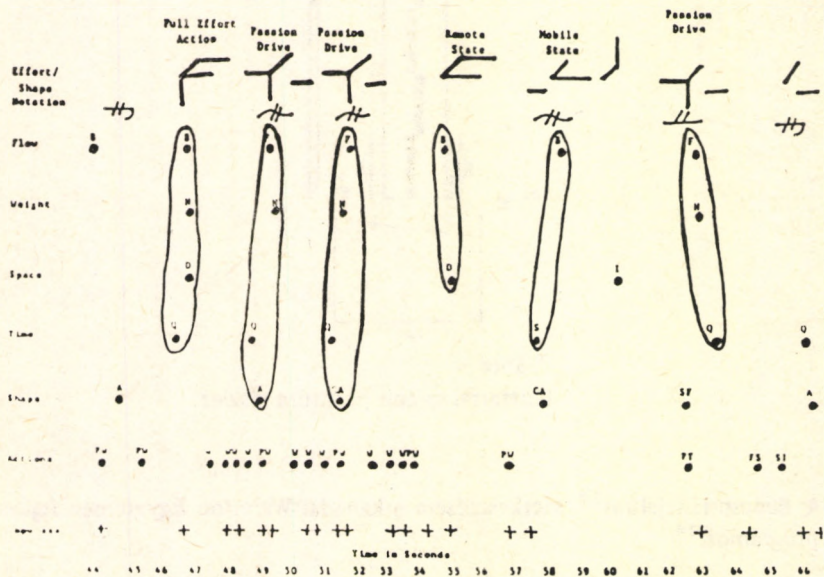


## Elemzés

Amennyiben egy táncjelírás-rendszert az animációs rendszerekre összeállított Badler–Smoliar-féle elvárás-lista 8. pontja szerint, tehát az animáció vezérlésére kívánnak alkalmazni, az adott táncjelírás-rendszert animációs mozgásutasításokra, „mozgás primitívekre” kell fordítani. Ez a notáció többszintű elemzését igényli.

W. P. Tracton<sup>25</sup> a Lábán-kinetográfia lexikai elemzésével a notáció jeleit először grafikai alapelemekre – „grafikai primitívekre” – bontotta, majd az alapelemeket a számítógép által érthető karakter sorozatoknak feleltette meg. Így az animálni kívánt partitúra képernyőn való szerkesztésével egyidőben lehetett elkészíteni a partitúra adat-struktúráját. A következő lépés J. F. Fedak<sup>26</sup> szintaktikai elemzése, amely során a lexikai elemzésben elkészült adat-struktúrát testrészenként és ezen belül mozdulat-típusonként csoportosította. Ezek a csoportok alkotják az egy-egy testrésze vonatkozó elemi mozgáseseményeket, a „mozgás primitíveket”.

A tánc tartalmi vagy formai sajátosságainak elemzésével kevesen foglalkoztak. M. A. Brennan<sup>27</sup> a mozgás minőségének lejegyzésére és összehasonlító elemzésére dolgozott ki számítógépes módszert. Ennek lényege, hogy több megfigyelő azonos mozgáseseményt regisztrál oly módon, hogy 21 előre meghatározott mozgáskategória (pl. irány, szint, cselekvés időzítés, mozgásminőség, stb.) 94 elemét (pl. oldalt, magas, szimultán, vibráló, stb.) jelölő egy- vagy kétbetűs kódot a mozgás megfigyelésével egyidőben táplál be a számítógépbe. A kapott adathalmazt megfigyelőként elemezve, a mozgásnak elsősorban dinamikai jellemzőire von le következtetéseket. A 8. ábrán a regisztrált adatok elemzésének eredménye látható. Az azonos időpontokban (függőleges sorok) jelzett mozgásminőségeknek (vízszintes sorok) megfelelő dinamikai jellemzőket a legfelső vízszintes sorban az *Effort/Shape*-notáció<sup>28</sup> jeleivel azonosították.



8. ábra

Mozgásdinamikai minőségek kiértékelése



A Svédországban élő *Rajka Péter* koreográfus *Ungvári Tamás* zeneszerzővel együttműködve, „GRAMMATICA”<sup>29</sup> nevű grafikus mozdulatelemzési eszközt fejlesztett ki. Elsődleges céljuk az volt, hogy a koreográfus saját művének lejegyzése és elemzése révén jobban megismerje annak szerkezeti felépítését és azt különböző szempontok szerint elemezhesse. Ehhez Rajka a Lábán-kinetográfia alapján annál egyszerűbb, a számítógépbe könnyebben betáplálható notációs rendszert készített.

## Oktatás

A Wisconsin Egyetemen a mozgás dinamikai elemzéséhez hasonló eljárást alkalmaztak a táncoktatók viselkedésének elemzésére<sup>30</sup>. Négy fő viselkedési kategóriát állítottak fel, úgy mint térbeli elhelyezkedés, térbeli orientáció, verbális információ és nem-verbális információ. A tanár munkáját videóra vették, majd az elemzés első lépéseként tevékenységét a kategóriáknak megfelelően a számítógéppel kódolták. A kódok halmazát a számítógép az idő függvényében statisztikailag elemezte. Az eredményekből a tanári munka hatékonyságára, a növendékekkel való kapcsolatra, az információ-átadás alkalmazott módszerére, stb. vontak le következtetéseket.

*J. Allen*<sup>31</sup> CLIP néven (Computerized Labanotation Instructional Program) 11 leckéből álló számítógépes oktatóprogramot dolgozott ki a Lábán-kinetográfia alapjainak könnyebb megértésére. A leckék egy-egy szintnek megfelelő tesztkérdések sorozatából állnak. A diákoknak három lehetőségük van a kérdések megválaszolására, végül a képernyőn megjelenik a helyes válasz, magyarázatokkal kiegészítve. A program a válaszokat nem csak tárolja, hanem értékeli és összegezi is, így jelentősen megkönnyíti az oktató feladatát.

## Kritika

Humán tudományok számítógépes megítéléséhez<sup>32</sup> hasonló módon tánckritikákról is végeznek ún. „*menyiségi elemzést*”<sup>33</sup>. A vizsgálat során azonosítják és egymáshoz kapcsolódó csoportokba osztják a kritikában megjelenő témákat, majd a felvetett gondolati tartalmak bemutatására használt kifejezéseket és szavakat összehasonlítják, hogy eldöntsék, mi jellemez egy jól megírt tánckritikát és milyen minőségek közősek a legjobb kritikákban. Ellenőrző listájuk címszavai:

tánc	– koreográfiai forma, stílus, térforma, a mozgás leírása, a tánc háttere
színpadi elemek	– jelmez, díszlet, világítás, zene
táncosok	– név, előélet, technika
koreográfus	– koreográfiai háttér
vélemény	– a kritikus személyes véleménye és magyarázatai



Az elemzésekéből kiderült, hogy kevés kritika foglalkozik érdemben a táncot alkotó alapvető elemekkel, magával a mozgással és a tér jellemző használatával. Ez lehet a legfőbb oka a koreográfiai műről várt hiteles kritikai kép hiányának. A rendszeres, hosszabb időn át végzett vizsgálatok feltárhatják a kritikák szerkezeti és tartalmi sémáit, így a kritikai módszerek elemezhetők és összevethetők.

### Távlatok

Kétségtelen, hogy a számítógép alkalmazása a művészetekben, minden kételkedés és bizalmatlanság ellenére, új lehetőségek feltárására és kipróbálására ad alkalmat. Művészetet lényegének megfosztása nélkül „digitalizálni” sem alkotói, sem befogadói vonatkozásban nem lehet. Ugyanakkor jól megfogalmazott cél érdekében, kerülve a kezdetekkel gyakran együttjáró formalizmust, a számítógép eddig nem tapasztalt formák és ezzel együtt tartalmak kibontására használható, sőt — természetesen nem kizárólagosan — alkalmazni is kell, mivel kár lenne a „benne hagyott” lehetőségekért.

A személyi számítógépek elterjedésével a táncművészet és a tánc kutatás területén is egyre többen kísérlik meg munkájukba beépíteni a számítógép nyújtotta lehetőségeket. A műfaj sajátossága és a felhasználói igények azonban számos nehézséget támasztanak. Ez is oka talán a kezdeti lendület mára érezhető megtorpanásának. A gondokat *J. A. Gray* a *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*<sup>34</sup> c. folyóirat szerkesztője így foglalja össze: „A fő probléma . . . az idő, a pénz, a megfelelő kapcsolódó berendezések és a szakértelem hiánya, a felszerelések alacsony színvonala az elvárásokhoz képest, és mindezek felett a táncmozgásban meglevő életteli esztétikai tényezők megőrzésének és reprodukálásának nehézsége.”

### Jegyzetek

1. LANGRALL, P.: Documenting dance, the ephemeral art. in: *Dance Notation Journal*, 1986/Fall, pp. 5–7.
2. HUTCHINSON, A.: *Dance Notation*. London, 1984. Dance Books.
3. NOLL, A. M.: Choreography and computers. in: *Dance Magazine*, January 1967.  
COPELAND, L.: Dance, a graphics program. in: *Computer Science Report*, 1968.  
REICHARDT, J.: Computer programmed choreography. *Cybernetic Serendipity*, 1968. Studio International.
4. BEAMAN, J.: Computer choreography. in: *Anthropology of Impulse*, 1969, pp. 62–64.
5. BADLER, N. I., SMOLIAR, S. W.: Digital representation of human movement. in: *Computing Surveys*, 1979/1. pp. 19–38.
6. BURTONYK, N., WEIN, M.: Interactive skeleton techniques for enhancing motion dynamics in key-frame animation. in: *Commun. ACM* 19, 1976/10. pp. 564–569.
7. BARENHOLZ, J., WOLOSFSKY, Z., GANAPATHY, I., CALVERT, T. W., O'HARA, P.: Computer interpretation of dance notation. in: *Computing in the humanities*. Waterloo, Ont. Canada, 1977. Univ. Waterloo Press, pp. 235–240.



7. SAVAGE, G. F., OFFICER, J. M.: Interactive computer graphic methods for choreography. Pres. at the Third Int. Conf. Computing in the Humanities, 1977.
8. WITHROW, C.: A dynamic modell for computer aided choreography. in: UTEC-CSc, 1970/10, pp. 70–103.
9. FETTER, W. A.: Computer graphics in communication. New York, 1964. McGraw-Hill.
10. ROGERS, D. F., ADAMS, J. A.: Mathematical elements for computer graphics. New York, 1976. McGraw-Hill.
11. SUTHERLAND, I., SPROULLI, R., SCHUMACKER, R.: A characterization of the hidden-surface algorithms. in: Computing Surveys, 1974/3. pp. 1–55.
12. ALLEN, R.: The bionic dancer. in: Journal of Physical Education, Recreation and Dance. 1983/11–12. pp. 38–39.
13. EVANS, S.M.: User's guide for the programs of Combiman. Rep. No. AMRL-TR-76-117, 1976. Univ. Dayton Research Ins.
14. POTTER, T. E., WILLMERT, K. D.: Three dimensional human display modell. in: Computer Graphics, 1975/Spring. pp. 102–110.
15. HERBISON-EVANS, D.: Animated cartoons by computers using ellipsoids. in: Proc. 6th. Australian Computer Conf., 1974. pp. 811–823.
16. CARVERT, T. W., LEE, C. RIDSDALE, G., HEWITT, S., TSO, V.: The interactive composition of scores for dance. in: Dance Notation Journal, 1986/Fall. pp. 35–39.
17. BADLER, N. I., O'ROURKE, J., TOLTZIS, H.: A human body modelling system for motion studies. Movement Project Reports No. 13., 1978. Univ. Pennsylvania.
18. SMOLIAR, S. W., WEBER, L., BADLER, N. I.: An architecture for the simulation of human movement. Movement Project Reports No. 8., 1977. Univ. Pennsylvania.
19. BADLER, N. I., SMOLIAR, S. W.: The representation of human movement using a digital computer. Movement Project Reports No. 9., 1977. Univ. Pennsylvania.
20. A Lábán-kinetográfiára vonatkozó főbb művek a teljesség igénye nélkül:  
 LABAN, R.: Schrifftanz. Wien, 1928. Universal Ed.  
 HUTCHINSON, A.: Labanotation. London, 1954. Phoenix House LTD.  
 LABAN, R.: Principles of dance and movement notation. London, 1956. Macdonald and Evans.  
 PRESTON-DUNLOP, V.: Practical kinetography Laban. London, 1969. Macdonald and Evans.  
 SZENTPÁL, M.: Táncjelírás I., II., III. Budapest, 1976. NPI.  
 KNUST, A.: A dictionary of kinetography Laban. Plymouth, 1979. Macdonald and Evans.
21. BROWN, M. D., SMOLIAR, S. W.: A graphic editor for Labanotation. in: Computer Graphics, 1976/Summer, pp. 60–65.  
 BROWN, M. D., SMOLIAR, S. W.: Preparing dance notation scores with a computer. in: Computer and Graphics, 1978/1. pp. 1–7.  
 ALLEN, J.: Notate I. User's manual. Manuscript, 1979. Univ. Iowa.  
 SEALY, D.: Computers and Labanotation. in: Proc. Conf. Internation Council of Kinetography Laban, 1981. pp. 126–127.  
 DUNIN, E.I.: Guide to LCs LN – A guide on how to write Labanotation with the Apple Macintosh computer using LCs LN in accompaniment with the Fullpaint and MACpaint. Los Angeles, 1987. Univ. California.  
 VENABLE, L., SUTHERLAND, S., ROSS, L., TINSLEY, M.: LabanWriter 2.0. 1989. Ohio State Univ.
22. Andrew Adanson 1987 júniusában tartott bemutatót a Birminghami Egyetemen „Computer aided Labanotation” címmel, ahol „CALABAN” nevű programját mutatta be, TANDON PC AT személyi számítógépen, CHERRY-A3 digitalizáló tábla és ROLAND DXY 885 plotter perifériákkal.
23. BENESH, R., BENESH, J.: An introduction to Benesh dance notation. London, 1956. A. and C. Black.



24. RYMAN, R., SINGH, B., BEATTY, J. C., BOOTH, K. S.: A computerized editor of Benesh movement notation. in: *Dance Research Journal*, 1984/Spring. pp. 27-34.
- RYMAN, R. S., RYMAN, R. H.: The MacBenesh editor: a wordprocessor for Benesh notation. in: *Dance Notation Journal*, 1986/Fall. pp. 17-26.
25. TRACTON, WAYNE, YANG, DEANE: The representation of Labanotation symbols in the date structure of a page of a Labanotation score. Dept. Computer and Information Science, 1977. Univ. Pennsylvania.
- TRACTON, W. P.: GEL: a graphic editor for Labanotation with an associated data structure. M.Sc. thesis, 1979. Univ. Pennsylvania.
26. FEDAK, J. F.: An initial design specifier of a syntactic analyser for Labanotation. Movement Project Reports No. 10., 1978. Univ. Pennsylvania.
27. BRENNAN, M. A.: A computerized methodology for recording and analysing movement. in: *Dance Notation Journal*, 1986/Fall. pp. 9-15.
28. LABAN, R., LAWRENCE, F. C.: *Effort*. London, 1947, Macdonald and Evans.
- BARTENIFF, I., DAVIS, M.: *Effort-shape analysis of movement: the unity of function and expression*. New York, 1965. A. Einstein College of Medicine.
29. RAJKA, P.: „GRAMMATICA”: a tool for computer aided treatment of human movement structures. Manuscript.
30. GRAY, J. A.: The dance teacher - a computerized behavioral profile. in: *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 1983/11. pp. 34-35.
31. ALLEN, J.: Computerized Labanotation Instructional Program. in: *Dance Notation Journal*, 1986/Fall, pp. 31-33.
32. TILLEY, C.: Computers in historical analysis. in: *Computers and Humanities VII*, 1973. pp. 323-335.
33. ALTER, J. F.: Quantifical analysis for the computerized study of dance criticism. in: *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 1983/11-12. pp. 41-42.
34. GRAY, J. A.: Computers and dance. in: *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 1983/11-12. p. 33.



JÁNOS FÜGEDI

## DANCE AND COMPUTER

Computers have been applied in the field of dance art and research for the past 20 years. Computer dance animation to aid choreographic work has been the most popular from the beginning. Animation systems differ in the methods of representing human body (stick figures, surface and solid models) and human movement (key frames, simulation). Several graphic programmes have been developed for visualisation and for printing dance notations. Experiences were carried out to control computer animation by Laban-kinetography relying on the lexical and syntactical analysis of the notation system. Dynamic events registered simultaneously with movement were assessed by computer as well as by the efficiency of dance teacher's work and by the quality of dance reviews.











